

Formula dezinvolturii

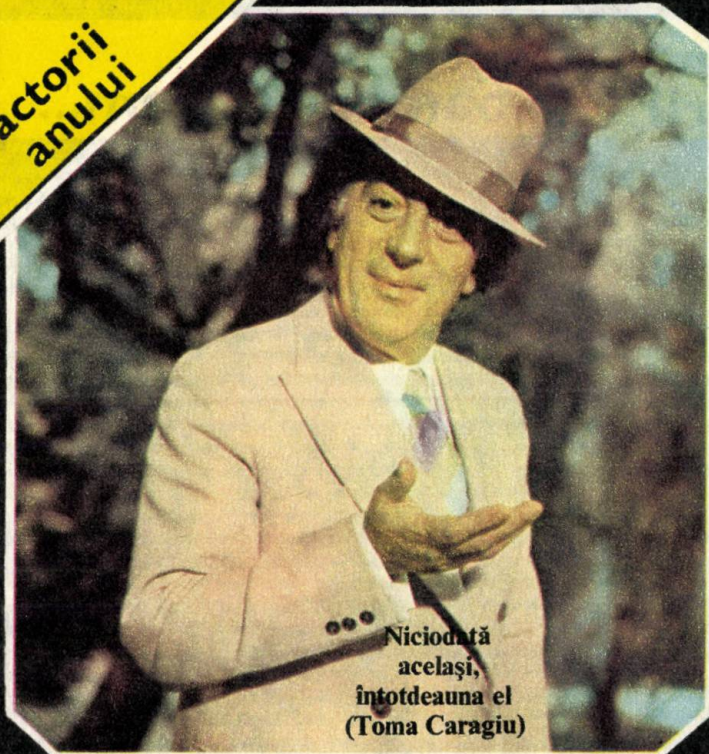
Există nenumărate feluri de a fi dezinvolt. Sprinten dezinvolt. Discret dezinvolt. Secret dezinvolt. Evident dezinvolt. Insolent dezinvolt. Naiv dezinvolt. Brutal dezinvolt. Rafinat dezinvolt. Și încă. Tot ce ocupă antipodul sensului acestei noțiuni se adună firesc, senin, fără nici umbra unui efort — dezinvolt care va să zică — în persoana unui actor numit **Radu Beligan**. Imposibil să-i prinzi o crispare. Imposibil să-l surprinzi apăsînd frîna sau accelerația complicatei sale mașini de produs această senzație minunată de «cineva care se simte în largul lui pe toate meridianele sentimentelor, reacțiilor, stărilor omenești». Radu Beligan se simte în largul lui și cînd nu se simte în largul lui. Dezinvoltura nu este a doua, ci prima sa natură. Personaje de comedie, de falsă comedie, personaje adevărate sau invenții de personaje, personaje de ieri, de azi, de mîine, nătinge sau foc de inteligente, grave sau pline de haz, tandre sau seci, ciudate sau banale, toate se găsesc în el, se înrudesesc și ies finalmente în lume, tot așa: născute parcă dintr-o atingere, dintr-o răsuflare ușoară, dintr-o piruetă de gînd, din eter. În fapt, acest «eter», din care-și modelează Radu Beligan incredibil de bogata galerie a personajelor, are o formulă destul de complicată: știință de a compune și de a se compune, pasiune, patimă aș spune, de alchimist, migală de ceasornicar, muncă de salahor — toate așezate, solid așezate într-o personalitate anume și sprijinită de un talent și el anume: acela de a mișca munții din loc cu zîmbetul pe buze. Se prea poate ca aceasta să fie formula dezinvolturii. Ea este oricum formula actorului Radu Beligan. Ultima oară l-am văzut desfășurînd-o în «Tată de duminică».

Căci oameni sîntem...

Poate că nu există ambiție mai mare pentru un actor, decît aceea de a juca «tot», de a cuprinde «tot», de la gluma grasă la trăirea subtilă, de la marelție la decrepitudine, pe scurt, tot ce există pe lume ca tip uman, ca existență umană. Poate că, în secret, în sine, pentru sine, fiecare actor hrănește această ambiție, o crește, o roagă să se împlinească și uneori o și împlinește. **Amza Pellea** nu hrănește nimic, nu roagă nimic, ci cu violență și încăpăținare își silește această ambiție să se împlinească de fiecare dată, cu fiecare rol. Fără prejudecată și fără teamă de prejudecățile altora, el a fost Mihai Viteazul și Nea Mărin, Ipu cel nebun și Petrescu din «Puterea și Adevărul», haiduc împistolat și om al zilelor noastre, un «tovarăș inginer» oarecare cu probleme de producție mai mari decît cele de familie și viceversa în «Tată de duminică». Personajele asemănătoare nu-l atrag. Repetarea îl plictisește. Nici măcar pe Nea Mărin nu-l suportă mult timp la fel, așa că-i mai scoate o virgulă și-i mai pune un punct, din cînd în cînd, pe ici pe colo. Nevoia de «altceva», de «altfel», de schimbare, este motorul ce-l pune în mișcare ambiția aceea de a juca tot, de a cuprinde tot. De împlinit și-o împlinește nu doar cu talentul — talentul nu ajunge, și el știe asta — ci și cu încăpăținarea. O încăpăținare uriașă ce nu-l acceptă pe «nu se poate» sau «nu pot». O încăpăținare dublată de tenacitate, căci dacă nu acceptă că «nu se poate», trebuie să demonstreze că «se poate». O tenacitate sprijinită pe simțul proporțiilor și pe o infinită sensibilitate. Iar ea, sensibilitatea, face ca nebunul sau lucidul, marelție sau decăzutul, oșteanul sau inginerul, haiducul sau meșterul, să transmită aceeași caldă vibrație de omenească. «...Căci oameni sîntem...» este subtextul fiecăruia dintre felurile personaje ale aceluiași Amza Pellea.



Cele două fete ale «prizei la public» (Radu Beligan și Amza Pellea)



Niciodată
același,
întotdeauna el
(Toma Caragiu)

Fizionomia

Nu-l vezi de două ori la fel. În film — și în viață, căci la el filmul și viața sînt una — fiecare întîlnire cu **Mircea Albulescu** este o surpriză. O dată apare ras, tuns și frezat, degajat și volubil; nu trece mult și-l vezi năpădit de o barbă impresionantă, din care cuvintele ies greu, ostentive, bătrîne; mai trece o vreme, barba dispare și-l lasă cu frumusețe de mustață agresivă, stufoasă, de sub care vorbele țîșnesc ca din pușcă, seci, reci, poruncitoare; trece și mustața și deodată îl vezi ras ca-n palmă, «precum în cap așa și pe figură», într-o totală despuiere de podoabe, ca să zic așa. Nu mai rămîn decît sprîncenele și, de sub ele, ochii gravi, grei, înțelepți, vorbesc, vorbesc fără încetare, vorbesc ei, căci în această ipostază lucie Albulescu tace... Capriciu? Nu. Joc de-a măștile? Nici vorbă. Miză pe aspectul exterior? Nici atît. Schimbările la față nu sînt exterioare, ci se petrec dinlăuntru lui înspre înăuntru unor personaje anume, oameni pe care fizionomia îi exprimă și explică totodată. Albulescu își cunoaște bine chipul și posibilitățile lui (așa cum își cunoaște talentul),

Cu sufletul în palmă

Portretul lui se desenează simplu: dintr-o nimica toată de zîmbet subțire virat brusc dinspre amar spre maliție; dintr-un fleac de privire somnolentă, absență sau falsă absență, prezentă sau falsă prezentă; dintr-o bagatelă de inerție mimată sau de interes, și el mimat, dintr-o, de fapt, savantă și neobosită «luptă a contrariilor» purtată la vedere, vizibilă cu ochiul liber, căci **Toma Caragiu** nu are secrete față de noi... Desen ideal pentru portretul unui actor de comedie. Păcăleală minunată pentru cine nu știe să vadă dincolo de liniile lui. Căci în adîncul straturilor de aparențe, se află un actor pentru toate rolurile, pentru toate stările, pentru toți oamenii, un actor capabil să treacă din film în film, din personaj în personaj cu ușurință și firescul cu care trece strada. Sub masca ce schimbă imobilitatea voioasă cu imobilitatea batjocoritoare, interesul mimat cu falsă absență, duduie un temperament artistic de o rară mobilitate, de o și mai rară forță de a se comunica exact prin contrariul ei: prin nemiscare. Consecvent — născut con-

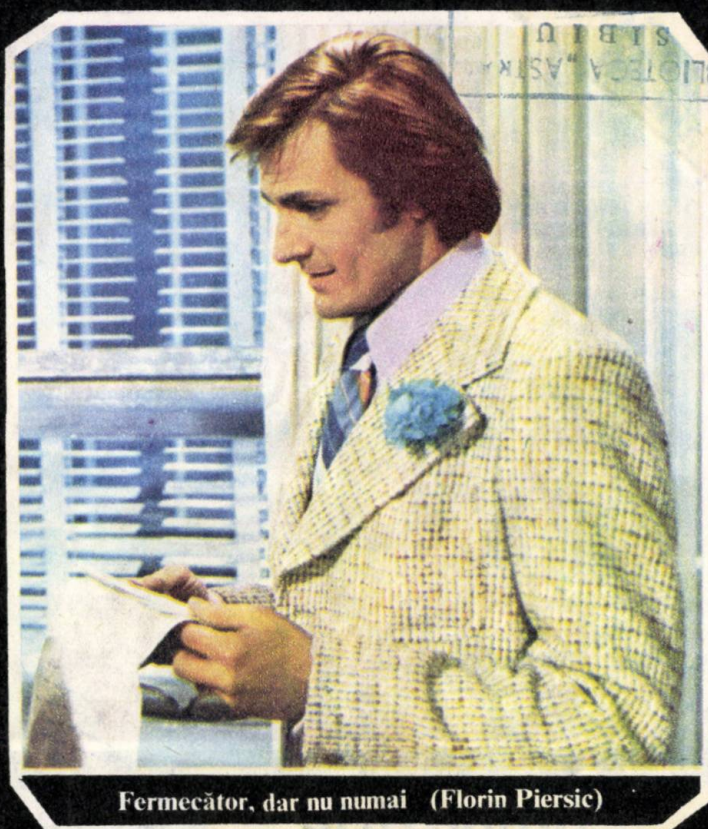
secvent și cu consecvență cultivată ca atare — credincios sie însuși, Toma Caragiu își păstrează pînă la capăt jocul aparențelor, chiar dacă, din cînd în cînd, o privire drept în față, o privire scurtă, un fulger de complicitate, ne îndeamnă să privim dincolo de el. Un singur rol l-a «demascat» pînă la capăt: Caratase din «Actorul și sălbatici». Aici n-avea loc masca. Aici Caragiu trebuia să fie Caratase, și Caratase trebuia să fie Caragiu în același timp. Aici nu se putea traversa strada către alt personaj, ci trebuiau cutureierate ulițele multe de stări și trăiri, ale aceluiași personaj. Un personaj tandru și ridicol, sublim și derizoriu, comic și tragic, rînd pe rînd. Un personaj ce se cerea jucat cu sufletul în palmă. Toma Caragiu s-a descoperit și cu amîndouă mîinile întinse spre noi, cu adîncă dragoste și cu mare respect, s-a apucat să fie doi deodată: el și Tănase. Ca gest de supremă supunere și-a spus: Caratase. Și așa chemîndu-se, ne-a dăruit cel mai adevărat și complet chip al său.



ca armă

dar cunoaște cel puțin la fel de bine oamenii și psihologia lor și fixarea ei într-o fizionomie anume. El știe ce poate «da» de fiecare dată, sub fiecare înfățișare. Un nepăsător sau un închis în sine, un luptător sau un fanatic, un dezaxat sau un umil cu valențe de erou, găsesc în el aceeași matrită caldă, gata să-l cuprindă până la ultima cută, până la ultima nuanță de caracter adusă pe figură în nuanțe de expresie, fixată cu un «detaliu» de barbă, de chelie, de mustață, fiecare purtată într-un fel anume, «jucată» într-un fel anume, creată cu un scop anume: acela de a «personaliza», de a dezvălui specificul și adevărul specific, intim, al fiecăruia. Așa se face că în «Puterea și Adevărul» sau «7 zile», în «Trei scrisori secrete» sau «Mihai Viteazul», în «Bariera» sau «Actorul și sălbaticii», pe rol principal sau «trecînd» prin filme, personaje lui rămîn cu aceeași intensitate, cu aceeași puternică apăsare de pecete imprimate memoriei.

«Jocul» fizionomiilor este «arma lui secretă», armă folosită de o viață în bătălia cu sine. Pentru auto-depășire.



Fermecător, dar nu numai (Florin Piersic)

Actorul publicului său

E l este acela care acoperă, cu cea mai mare garanție de succes, rolurile de băieți frumoși și viteji, orgolioși și descurcăreți, uneori îndrăgostiți, întotdeauna foarte, foarte iubiți. Iubiți de Ea, cea din film, iubiți de ele, cele din sală. El este actorul cel mai popular. Oamenii în toată firea îl opresc pe stradă să-l întrebe ce mai face, să-l întrebe ce mai joacă. Și el se oprește, găsește timp pentru fiecare, pentru că fiecare e un spectator, unul din miile de spectatori cărora el le aparține cu farmec cu tot. Dar acest fermecător ce știe, pe ecran, să împartă pumni în dreapta și-n stînga ca un profesionist veritabil, e departe de a fi numai un fermecător. Pe scenă, de pildă, **Florin Piersic** este Lennie din «Oameni și șoareci», el este

Chance Wine din «Dulcea pasăre a tinereții», el este Camille Desmoulins din «Danton», el este Leonaș din «Coana Chirița». Dar visul lui cel mare este să-și întâlnească și în film rolul, sau rolurile corespunzătoare ca importanță celor de pe scenă. Deși (tot el spune) nu se gîndește încă să renunțe la fermecătorii din film. Atît cît se mai poate — și se mai poate, pentru că nu are decît 38 de ani — el va veni în întîmpinarea spectatorilor așa: cu zîmbetul de Jean Marais, cu privirea deschisă, cu alura sportivă și pumnul strîns gata să lovească în netrebnici. Între timp joacă. Orice. Oricînd. Oriunde. Pe scenă și în film cu aceeași patimă și pătimașă dragoste pentru publicul său. Ultima «declarație de amor» ne-o face în «Elixirul tinereții».



În competiție cu sine însuși (Mircea Albulescu)

De două ori
despre inimitabil
(Marin Moraru
Ileana Iurciuc
și Dumitru Furdui)

Compoziție cu variațiuni

Fie că-și poartă (ca în «Actorul și sălbaticii») cușma pe vârful capului, căci «traje, monseur în casa asta»; fie că-și etalează (ca în «Un zîmbet pentru mai târziu») mîndrețe de chelie, ca pe un însemn de superioritate neîndoielnică, în momentul în care, cu vorbe puține, își trimite subalternul imbecil acolo unde trebuie; fie că se oțărăște — după caz, autoritar sau pus pe împăciuire — în chip de președinte C.A.P. ce se află în «Toamna bobocilor», **Marin Moraru** este el, plus încă ceva. El, plus «cel cu cușma». El, plus «cel cu... chelia». El, plus «cel cu grijile ceapeului». Este el, plus personajul. Unii actori aduc personajele la ei. Alții se duc ei spre personaj, intră, cum se spune, în pielea lui. Marin Moraru face, din el și din personaj, pe baza unui calcul ciudat de «unu și cu unu fac unu», una și aceeași persoană. Sub trăsăturile impasibile (desfid pe oricine l-a văzut vreodată în film rîzind cu hohote, căci dacă el ar rîde noi ce-am mai face?), în privirile fixe, scăpate parcă din greșală de sub sprîncenele ridicate mult, a uimire, a revoltă, a teamă, în arcul buzelor strînse bine, să nu le umfle risul, să nu se strice masca, sub toată această «compoziție cu variațiuni» care este figura lui, încap toate personajele pămîntului. Marin Moraru nu este un actor «cu specific». El nu este potrivit pentru rol de țaran și nepotrivit pentru rol de intelectual. Pentru el, categoriile sociale nu s-au inventat încă, pentru el s-au inventat doar oamenii. De tot felul. Așa încît, cu

această față — a lui sau a «lor» — cu aceeași chelie — a lui sau a «lor» — cu aceeași minte sclipitoare — a lui și pe care le-o împrumută și «lor» — trece, de fiecare dată, cu fiecare rol, «la treabă», și mai construiește, pe acel principiu inimitabil și imbatabil de «unu-și-cu-unu-fac-unu», încă un om. Altfel de perfect, altfel de măiestrit, încît nici nu băgăm de seamă că în spatele fiecăruia se află un mare actor numit Marin Moraru.

Un zîmbet anume

Un anume aer degajat, aproape jignitor degajat, un aer de «nu-mi pasă», un aer distrat care dă senzația că ar fluiera tot timpul în sinea lui o melodie, nepăsător la tot ce se întîmplă în jur. O privire voit opacă, trecînd voit peste lucruri, peste oameni, o privire albastră cînd filmul e color, care se albăstrește și mai tare pentru o clipă și devine vie și plină de sens sau de sensuri. De obicei, în clipa aceea, exact în acea clipă apare și zîmbetul. Ușor asimetric, ușor disprețuitor sau aparent disprețuitor, ușor amar sau aparent amar, în orice caz, ironic. Ironic față de sine, sau de cel căruia i se adresează. Ironic față de ridicol, sau de falsul ridicol. Ironic, ca în «Un zîmbet pentru mai târziu», față de o idee care-i străfulgera mintea și privirea. Autoironic, ca în «Toamna bobocilor». Iar zîmbetul acela contrazice violent aerul degajat de pînă atunci, zîmbetul acela, însoțit de privirea brusc vie, spune clar că degajarea e făcută și absența jucată. Spune clar că lui **Dumitru Furdui**, de fapt, «îi pasă».

O bonomie - capcană

Pentru **Ica Matache**, filmul e descoperire tîrzie, nu i-a cunoscut începuturile zglobii și promițătoare, l-a întîlnit la vîrsta maturității, cînd și ea și el își puteau rosti vorbe cu tîlc, nu multe dar substanțiale.

«Filip cel bun» a adus-o în familia marilor actori de film, acolo își comunicau ei multe, mama și fiul, singurii care comunicau în casa ca un han își strecurau și încredere o dată cu sandvișul din șervețelul-mărturisire de dragoste. De dragoste maternă adultă, mamă suferind, dar acceptînd să-și lase fiul să zboare din cuib, cînd cuibul devine închisoare. Bonomia actriței e amară aici, bonomia ei e vicleană dincolo, în personajul de pe micul ecran, în strălucitul «Concert din muzică de Bach».

O bonomie-capcană, o dulceată ce învește perfid păcatul din tinerețe, copilul nedorit pe care nu-l ia la ea să-l crească, ci să-l devoreze cu răutatea, cu egoismul ei de reptilă.

Priviri furișate, tandreți trișate, zîmbet afabil, solitudine ipocrită și, mai ales, tăceri, multe tăceri ce-i umplu spațiul și compun un spirit vulgar cu finețe și suavitate.

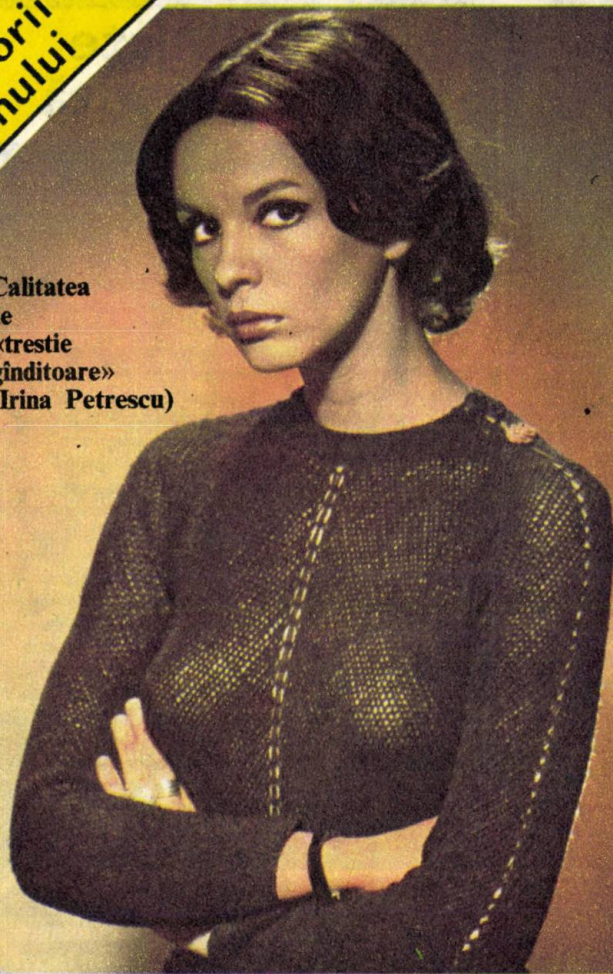
Cu liniște și siguranță

Mai întîi el a fost «dezertorul» din «Nunta de piatră», și acolo ne-am izbit prima dată de un chip anume. Un chip făcut din jumătăți asimetrice, din expresii asimetrice, uneori opuse, cu desăvîrșire opuse. Zîmbet cu jumătatea plînsului în preajmă. Privire tristă cu sclipîri neașteptate de umor. Zîmbet contradictoriu, împărțit între asprime și blîndețe, între candoare și înțelepciune, între suferință și o ciudată voioșie inexplicabilă, cu desăvîrșire inexplicabilă pe un asemenea chip. **Mircea Diaconu** era încă de pe atunci un actor de lîngă care pleci privind în urmă. A fost apoi «comisarul — îngerpăzitor» al marelui Caratase din «Actorul și sălbăticiii». Blînd și binevoitor, dar cu pumnul lute și zîmbetul șters pe neașteptate, într-o clipită, de pe chipul cu expresii contradictorii, din jumătăți ce par făcute să nu se întîlnească niciodată... A fost apoi — de fapt cam în același timp — «Filip cel bun», și cu aceeași, dar exact aceeași liniște și siguranță, **Mircea Diaconu** a fost acel băiat nesigur de sine pînă la un punct, îndrîjit sigur, de la acel punct încolo, bun și blînd, numai ochi prin care treceau toate mirările lumii, numai zîmbete, acelea, jumătate plîns, aceeași candoare înțeleaptă sau înțelepciune candidă, aceleași priviri triste în care sclipesc scurt maliții adînci de sceptic născut optimist. Aceleași, toate, în afara personajului cu desăvîrșire altul, cu desăvîrșire altcineva, sub chipul aceluiasi, cu încăpăținare și credință el însuși, **Mircea Diaconu**.



Arta de a comunica
prin tăceri
(Ica Matache
și Mircea Diaconu)

Calitatea
de
«trestie
gînditoare»
(Irina Petrescu)



Înșelătoarea fragilitate

Mai întâi e privirea. Fascinantă, profundă, întrebătoare, ușor descumpănită. O privire ce caută tot timpul cu febrilitate ceva. O altă privire, poate, răspuns la o întrebare nepusă, poate, un gând, un sentiment, pentru ca să se întoarcă de fiecare dată dezolată în sine. Apoi e zîmbetul. Un început de zîmbet, nedus pînă la capăt decît rar, foarte rar, și atunci parcă cu teamă și doar pentru o fracțiune de secundă, după care gura își reia expresia soră cu cea a ochilor, întrebătoare, descumpănită, dezolată. Apoi e fragilitatea. Fragilitatea siluetei, a ges-

turilor, o fragilitate ce vine însă dinăuntru, este dictată trupului de mișcările multe și secrete și greu de surprins ale minții. O fragilitate care nu are nimic de-a face cu slăbiciunea. Este fragilitatea mlădioasă a firului de oțel. Sau a trestiei. A trestiei gînditoare. Farmecul acestei actrițe de talent numită **Irina Petrescu** vine tocmai din calitatea ei de «trestie gînditoare». Anul acesta, trestia s-a aplecat grațios numai în cadrul intim al micului ecran. Într-un film numit «Concert din muzică de Bach». Semnat Dinu Tănase.

Puterea

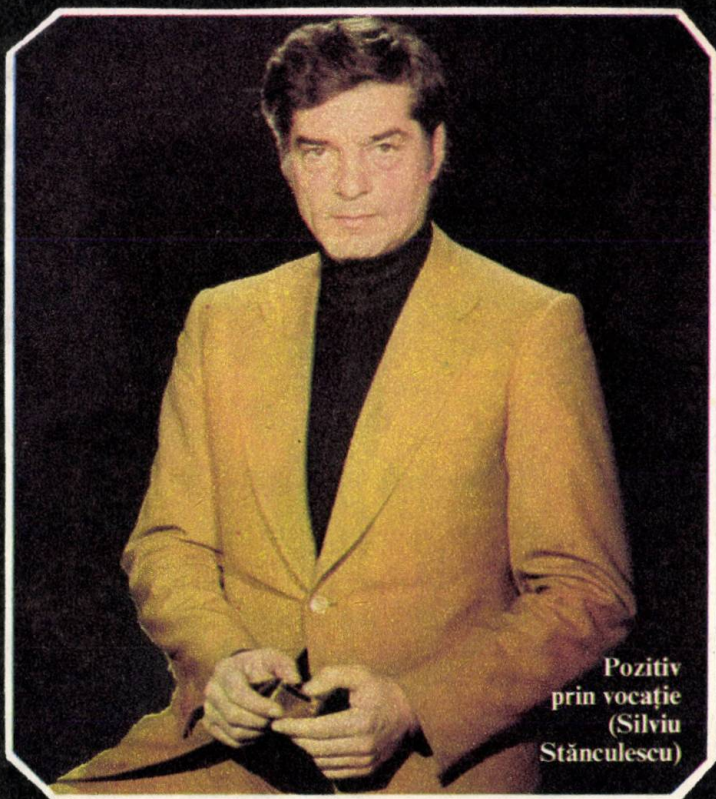
Chiar dacă i s-a întîmplat în lunga, dar pînă mai ieri infructuoasă întîlnire cu filmul, să se afle mai tot timpul «în planul doi», chiar dacă a fost nu o dată «personajul pitoresc», «pata de culoare» a unui film, **Eliza Petrăchescu** nu este o actriță de planul doi, nu este un personaj pitoresc, ci o foarte specială actriță dintr-o și ea foarte specială familie: aceea a hiper-prezențelor, a ultra-prezențelor. Eliza Petrăchescu nu poate să apară într-un cadru fără ca imaginea ei să nu se impună retinei cu intensitatea și forța de impresiune pe care alți actori o obțin de-a lungul unui film întreg. Plasată în planul doi sau în planul șapte, Eliza Petrăchescu nu poate să «nu se vadă», pentru că poartă în ea acel fluid magnific al personalității, acea vibrație de aer a prezenței ce face dintr-o apariție pasageră un personaj egal cu personajele principale. Era normal deci să fie folosită ori de cîte ori filmul cerea o asemenea prezență, era normal dar era păcat, și primii care

Credibile
pînă la confundarea
cu personajul
(Eliza Petrăchescu
împreună cu Elena Albu)



de a fi

au înțeles acest lucru au fost doi regizori tineri, cu mare dragoste și respect față de actorii lor: Dan Pița și Mircea Veroiu. Ei au distribuit-o în «Nunta de piatră» și «Duhul aurului» și, dintr-odată, circumstărea avară, duhul rău al lăcomiei, a devenit, în interpretarea ei subtilă una din liniile de forță ale filmului. A fost apoi bătrîna-servitoare-stăpînă, lăliie, insolentă și artăgoasă din «Felix și Otilia», a fost apoi bătrîna umilă și înspăimîntată în aparență, în fond feroce și imundă imagine a lipsei de scrupule, în «Ilustre cu flori de cîmp». De fiecare dată, cu același chip, aproape cu aceeași mimică, aproape cu aceleași inflexiuni în voce, Eliza Petrăchescu era, din cap pînă-n picioare, «personajul acela», adevărată și credibilă pînă la confuzie. Cunosce oameni care au urît-o de moarte pe bătrîna din «Ilustre cu flori de cîmp». Atunci cred că am iubit-o cel mai mult pe Eliza Petrăchescu și marea ei putere de «a fi».



Pozitiv
prin vocație
(Silviu
Stănculescu)



Erou pentru toate anotimpurile

Cu el, din capul locului, cinematograful n-a cochetat, n-a jucat v-ați-ascunselea, l-a aruncat direct în linia întâi, printre eroii fără complicații și ezitări, umani în limita regulamentului, înțelegători dar neconcesivi cu frământările celor cuprinși de îndoială în momente ce-ți cer opțiuni limpezi. **Silviu Stănculescu** e interpretul prin excelență al pozitivului de profesie, ca ofițerul patriot din «La patru pași de infinit» sau, mai recent, «Pe aici nu se trece». Un chip pe care istoria trage brazdă dramatică, un chip care ciștigă cu vîrsta dar nu în duritate, ci în bogăție interioară. În căldură și înțelegere pentru suferințele altora, dar o înțelegere nu dulceag-sentimentală, ci una lucidă, bărbătească. Actorul știe

să sugereze întotdeauna, sub silueta cam schematică a personajului-limită, o biografie mult mai complexă, o suferință personală ce se retrage discret în fața suferințelor colective. Ale imperativelor istoriei. O voce pe care actorul știe s-o încarce de emoție, o emoție ce estompează entuziasmul facil; un gest calm, prietenesc, dar categoric, cînd cheamă la ordine subofițerul cuprins de panică exact în momentul cînd nu există decît o singură cale pentru a-ți păstra demnitatea. Silviu Stănculescu e întruparea eroului în sensul cel mai clasic al cinematografului: un erou plin de forță, nedemitizat dar nici idolatrizat. Un bărbat adevărat pentru toate anotimpurile.



Farmecul discret
al sentimentelor
profunde
(Adela Mărculescu,
Emmerich Schäffer
și George Motoi)

Viața și filmul în doi

El este om de știință și o iubește discret pe ea, care este tot om de știință, îndrăgostită în chip ciudat de imaginea unui bărbat dispărut cu 20 de ani în urmă. Dar cum nu se poate trăi cu o imagine, finalmente, ea își va întoarce privirile către acela care, discret și sobru, dar cu existență reală, o iubește de la o distanță mai mică, în timp cel puțin, decât celălalt, dispărutul. Un cuplu posibil, adevărat, într-o dragoste posibilă, adevărată. Un rol ușor de interpretat pentru **Adela Mărculescu** și **Emmerich Schäffer**, pentru că ei alcătuiesc și în viață un cuplu. Amândoi sînt actori de teatru. Prima legătură cu filmul a făcut-o el, Emmerich Schäffer, în urmă cu zece ani. Întotdeauna roluri de «cerebral», întotdeauna rece, distant, corect și uscat, sau aparent uscat sufletește. În 1973 a venit rîndul Adelei Mărculescu să se întâlnească cu cinematografia. Avea de interpretat un rol greu, un rol de dublare, rolul unui personaj dubios, bănuț pe nedrept. Emmerich Schäffer era și el în acest film («Ceața») și poate de aceea încercarea i-a fost mai puțin grea. De atunci n-au mai jucat împreună. «Hyperion» este filmul care i-a adunat din nou în fața aparatului de filmat, din nou un cuplu. Un ciudat cuplu de cerebrali, de oameni în aparență reci, distanți, în aparență epurați de sentimente. În aparență doar.

Irezistibila decentță

Ori de cîte ori e nevoie de un erou care să străbată cu decentă și diplomatie situații dificile, ori de cîte ori e nevoie de un actor care să știe trăi cu discreție sentimentele mari, sfîșietoare, patetice, toată lumea se gîndește la **George Motoi**.

Pentru că diplomația lui e firească. Sfîșierile lui au eleganță. Patetismul lui e romantic. Sentimentele lui mari au o pudoare bărbătească, o pudoare care le face irezistibil credibile. Pentru că, finalmente, totul vine la el dintr-o mare stăpînire de sine, dintr-un calm de netulburat, dintr-o perfectă armonie dintre ființa lui interioară și fizic — și el frumos cu decentă, plăcut cu discreție, frumos fără ostentație, romantic fără slăbiciune, calin fără răceală. Este poate vorba de un anume grad de temperatură umană ce face din acest actor, care a dat pe scenă un Caligula de neuitat, unul dintre actorii noștri cei mai «de cinema».

Și poate, de aceea, dintre cei mai solicitați în ultima vreme.

Virtuozitatea improvizației

Ingenuă comică ideală, dar rolul obosește repede, mai ales în film. Pentru că cere interpretei un spor de inventivitate în cadrul variațiilor pe aceeași temă la care e supusă. **Vasilica Tastaman** e improvizația în limite date. Interpreta își execută cadența

uneori mai spectaculos, cu fantezii zgłobii, încărcate de vervă (cocheta vulpiță, mentora întru perfidie a Veronicăi ingenuae). În comedia lui Gopo actrița e mazilian-romanticoasă, perfid-candidă, savuros pierdută în reverii extraterestre avînd un obiect foarte terestru:

profesorul de vizavi. Cum știe ea să-și țuguie galeș buzele, să-și pîlpîie suav gene pierite de admirație! Ce grație a venerației, ce vervă domestică a idealizării, cînd desenează cu năsucul, cu ochii, cu miîni alintate, în aer, portretul Lui. O Cătălină de lacto-bar, nerefuzînd bacșișul, dar risipînd fantezii de tonomat cu auto-servire.

Una din rarele noastre stele comice scăpată — spontan ori conștient — de sub gravitatea covîrșitoare a umorului caragealesc.

Extraterestrul în deplasare

Dem Rădulescu, zis Bibanu, își duce discret povara popularității. El e comicul divertismentelor noastre duminicale, al întîlnirilor de sîmbătă-seara pe micul ecran, care ne binedispune cu bonomia lor satiric-inofensivă, cu veselia lor puțin pretențioasă. Cu figura lui simpatică de băiat bun dar cu lipsuri, Bibanu nu-și mai dă osteneala întotdeauna să fie

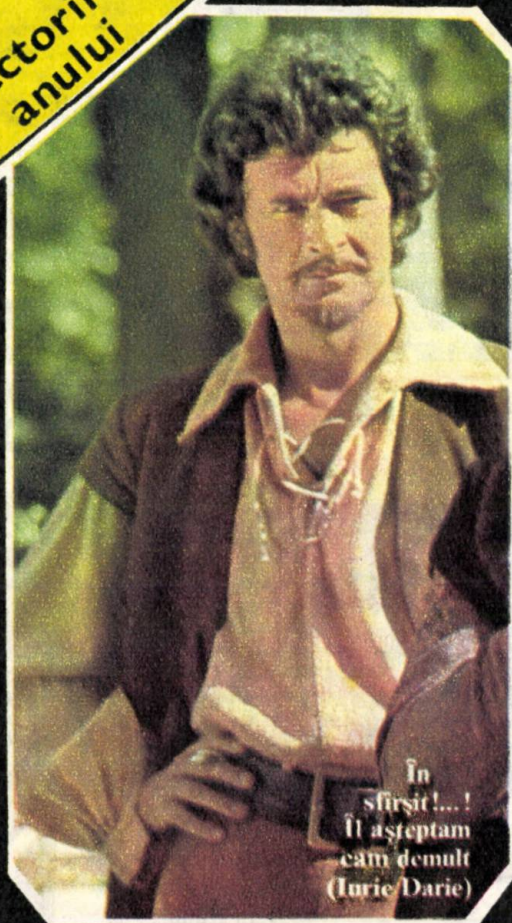
și altceva. Dem. Rădulescu, da. Actorul pare să aibă față de sine o exigență mai mare decît o au de obicei regizorii față de el. Cu o singură excepție: Gopo. Care a reușit să-l scoată din stereotipul comicului estradistic, ce-l obliga pe interpret la un exces de mimică spre a salva lipsa de fantezie a textului. În «Comedie fantastică», Gopo îl distribuie în contre-emploi.

Tot filmul Bibanu rămîne impasibil. Nu va rosti decît o singură frază. Una singură, dar capitală, ca o sentință a creierului cibernetic dată tereștrilor ce se împotmolesc în vorbe și detalii, incapabili să sesizeze esențialul. Fraza e rostită alb, fără inflexiuni, de un robot ce nu are altă misiune decît să afle: «Racheta putea să zboare?». «Extraterestrul» Dem Rădulescu practică aici un umor mecanic-cibernetic, cum vrei să-i ziceți, dar cu totul altul decît ne obișnuise el. Un comic mai interiorizat, de bun augur pentru cariera lui viitoare.



Umorul cibernetic
și cibernetica umorului
(Vasilica Tastaman
și Dem Rădulescu)

actorii
anului



În
sfârșit!...!
Îl așteptam
cam demult
(Lurie Darie)

Maturitatea unui fost june-prim

C ă ani în urmă, el era junele-prim al filmului românesc. Cu zîmbetul fără de care un june nu e «prim», cu farmecul fără de care un june-prim nu există. Ani de zile, aproape 20, a trecut din film în film, purtindu-și cu resemnare crucea de «frumos» al ecranului românesc. A trebuit să vină acest rol în filmul «Dimitrie Cantemir», a trebuit să se întâlnească cu acest Mihuț Gălățeanul, scutierul lui Cantemir, cu acest mușchetar român care a bîntuit Europa secolului XVIII în căutarea unui manuscris furat. A trebuit, deci, ca **Lurie Darie** să-și părăsească secolul pentru ca să iasă din vechiul tipar de june-prim, pentru ca să-și găsească în fine, vîrsta, care este aceea a maturității. Iar această maturitate are o frumusețe aspră, bărbătească, fără zîmbetul fotogenic, ci doar cu cutele gîndului înscrise pe un chip care, din fericire, a încetat de a mai fi acela al unui june-prim. Și asta e bine, pentru că nimic nu e mai grav pentru un fost june-prim decît să se maturizeze în chip de june-prim.

Născut pentru a cîștiga



Actorul
regizorului său
(Sergiu Nicolaescu)

Da, **Sergiu Nicolaescu** s-a fixat în memoria spectato-
rilor, așa, cu pistolul în-
tins ca o prelungire firească a mîinii,
gata să facă dreptate într-o vreme
de mare nedreptate. Înainte de
acea imagine a existat însă alta,
în «Dacii» — acolo dreptatea o
împărțea cu sabia, și au existat ima-
ginile de cutreierător al mărilor, de
răzbunător, de luptător, întotdeauna
de luptător.

Da, el este «cavalerul dreptății»
și lupta e vocația lui. Rațiunea de
a exista a acestui regizor-actor,
născut pentru a fi și una și alta,
născut pentru a-și fi stăpîn și
supus în același timp.

Mai întîi a fost lupta cu altă mese-
rie, pentru că a început să facă film
după ce era demult inginer strălu-
cit, luptă pe care a cîștigat-o,
aparent, uluitor de ușor, în fapt
numai el știe cît de greu.

Apoi a urmat lupta cu sine: a fi
sau a nu fi actor în propriul său
film? A cîștigat-o și pe aceasta,
renunțînd cu înțelepciune la primul
mare rol principal, mulțumindu-se,
prudent, cu unul de mai mică întin-
dere dar nu de mai mică virtuozitate
în «Mihai Viteazul».

Apoi a început cea de a treia
luptă, cea pe care o dă și astăzi, cu
fiecare film, în fiecare film: să fie
actor supus regizorului său și re-
gizor necrutător față de sine însuși.
Să vină în goana calului în chip de
căpetenie, a «Nemuritorilor» de
pildă, să coboare din mers, să
treacă în spatele aparatului de
filmat, să vadă cadrul, să vadă
«cum a fost», «unde a fost», pentru
că el știe unde și cum a fost.

Și se întîmplă nu o dată ca regi-
zorul Sergiu Nicolaescu să hotăr-
ască că actorul Sergiu Nicolaescu
n-a fost acolo unde trebuia să fie.
Și atunci, încă o dată.

Și atunci, sluga sa prea supusă,
actorul Sergiu Nicolaescu pleacă
din spatele aparatului de filmat,
încalcă din nou, prăfuit, bărbos,
asudat, ostenit, cu toată oastea
lui, înapoi la cadru, înapoi pentru
acel «încă o dată!», iar regizorul
Sergiu Nicolaescu mormăie ceva
în barba crescută ca o perie pe
fața actorului Sergiu Nicolaescu,
ceva intim, ceva precis foarte «plă-
cut» la adresa actorului său.

Pe urmă, publicul intră în sala
de cinema să vadă un film cu și
de Sergiu Nicolaescu.



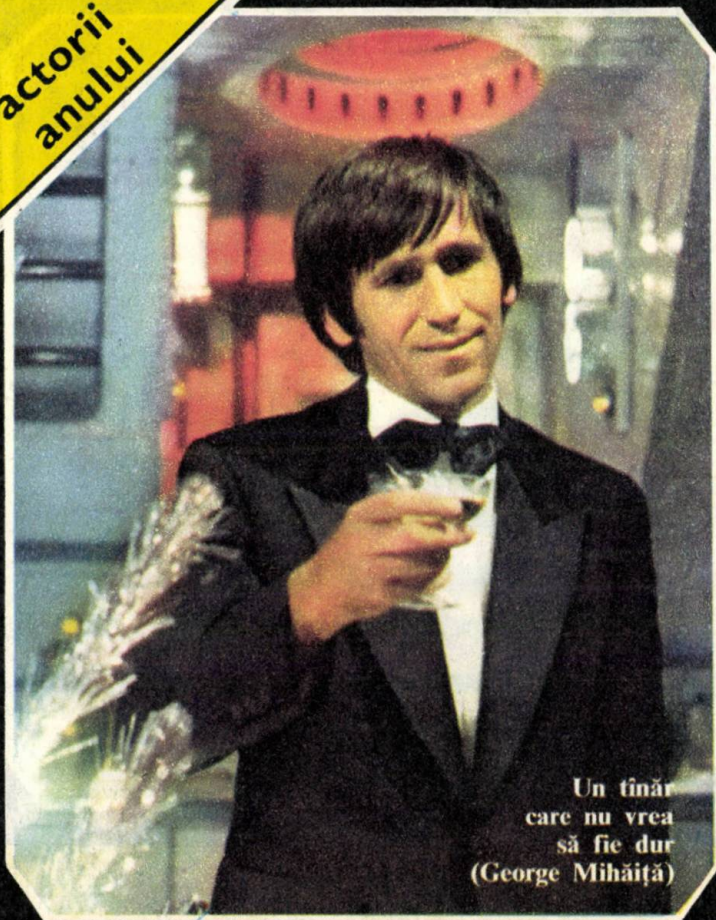
Vinovata
nevinovăție
(Octavian Cotescu)

Candoarea, ca specialitate

O privire profund nevinova-
tă. Aer bonom de cineva
«fără vină și prihană». Față
cu trăsături rotunde, nevinovate
și ele. Apoi, brusc, un aer de om
jignit pe nedrept face să i se
prăbușească candoarea și, o dată
cu ea, trăsăturile feței coboară
și ele dezolate, jignite, nedreptă-
țite. Cu aceste arme își cons-
truieste **Octavian Cotescu**
personajele cel mai adesea per-
fide, cel mai adesea vinovate, ti-
cătoase, oricum departe, foarte
departe de nevinovăție. Specia-
litatea lui este falsă candoare.
Specialitatea lui e să te mintă
privindu-te drept în ochi, cu
nevinovăție. Specialitatea lui e
să se facă mic și năpăstuit, să-și
construiască personajul din exact
opusul esenței lor. Și rezultatele
sînt fabuloase. Cu atît mai fabu-

loase cu cît el nu păstrează din
acest trouvaille actoricesc decît
schema. Și tema. Variațiunile
sînt infinite. Infinite sînt și po-
sibilitățile lui actoricești. Pentru
că acest excelent actor de co-
medie a dat memorabile perso-
naje tragi-comice ale filmului ro-
mănesc și unul dintre cei mai
tulburători eroi de dramă. Vițu
din «Bariera» de Mircea Mure-
șan. Și unul dintre acei cuceritori
«oameni de fiecare zi», în fața
cărora automat îți scoți pălăria
— dacă o ai — și spui pe un ton
anume, de cald respect, de res-
pectoasă dragoste, «salut, meș-
tere». Meșterul — oare cum îl
chema? — din «Muntele as-
cuns»...

Falsa candoare este numai spe-
cialitatea, nu și limita lui.



Un tânăr
care nu vrea
să fie dur
(George Mihăiță)

Din familia

I naltă, majestuoasă, privire mândră și încrezătoare în propriile-i forțe, mers sigur de femeie care știe ce vrea. O anume asprime, o anume neînduplecare în tăietura gurii, în vibrația nărilor și opusă acelei neînduplecări, frumusețea de porțelan a chipului, transparența privirilor. Pare făcută anume pentru roluri de femei-stăpîne. Sau de femei-fatale. Oricum, de femei necruțătoare. Și este, de fapt, solicitată cel mai adesea în asemenea gen de roluri. Dar în



Un anti-june prim

E l nu s-a copt îndelung la adăpostul micilor roluri. A țîșnit furtunos, într-un vârtej dramatic pe nume «Reconstituirea». Era cutremurător de simplu, ca viața însăși în drama inocenței purtate spre dezastru, în inconștiența cu care antrena tragicul ca o nadă a destinului. Cu zîmbetul lui stîngher ce-și cere scuze că nu-i prea fotogenic, cu aerul grav copilăresc, inocență nealterată de împrejurări, deși pentru mai toate personajele sale — și nu sînt încă multe — împrejurările îi sînt potrivnice. Un anti-june prim, cu aerul lui sfios de adolescent uscățiv, de mire prematur, un mire care pierde mereu.

Își tot amîna fericirea. Logodnic respins de frumoasa Szeles în «De bună voie...», rămînînd cald și omenos, fără ranchiună; un mire tragic în frumoasa secvență a nunții însîngerate din «Capcana»; un alt mire vesel, în contratimp tragic cu destinul prietenilor săi din «Ilustrate...» și, în sfîrșit, cu totul altceva în comedia lui Gopo. Un **George Mihăiță** — revelație, cu nebanuite rezerve de poezie, de inteligență lirică. Cînd pămînteanul născut în cosmos descoperă Terra, pereții de sticlă încep să vibreze, devin buni conducători de frumusețe spirituală și aceasta grație unui mare actor. Unui viitor mare actor.

Ciociarei

ființa aceasta statuară în stare să dea viață pe ecran unor perfecte doamne și regine, există ascunsă o femeie din familia Ciociarei. Aprigă și neajutorată, îndurerată și sperînd pînă-n pinzele albe, căzînd și ridicîndu-se, o femeie în stare s-o ia mereu și oricînd de la capăt, oricît de jos, oricît de adînc ar fi căzut. Pînă la acel rol, însă, **Ioana Bulcă** continuă să fie femeia stăpînă, Doamnă, soție de domnitor. În «Dimitrie Cantemir», de exemplu...



Majestuoasă,
dar la scară umană
(Ioana Bulcă)



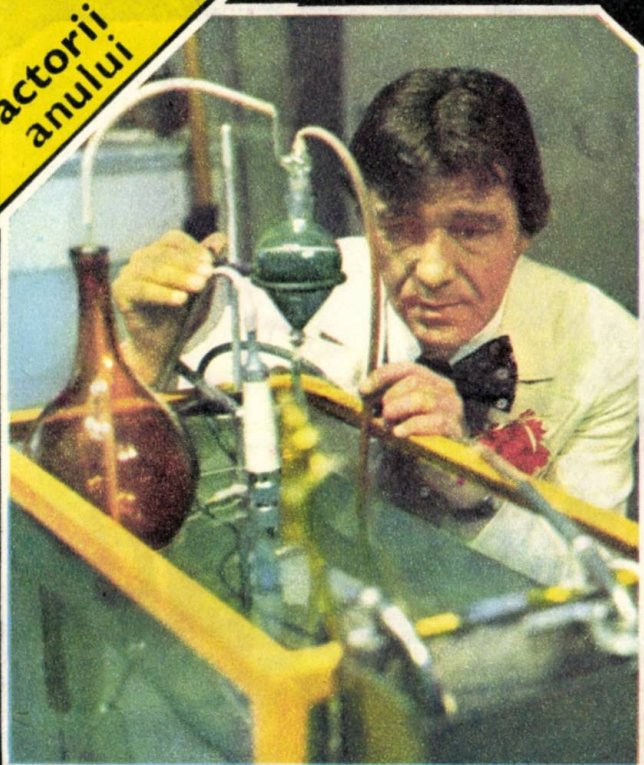
Mereu și încă
la vîrsta neliniștii
(Dan Nuțu)

O infinită adolescență

El este veșnicul adolescent, neliniștitul și neliniștitorul adolescent al filmului românesc. Pentru că nimeni nu știe ca el să aibă vîrsta neliniștii, vîrsta «de ce»-urilor, vîrsta căutărilor, vîrsta dorinței de perfecțiune, vîrsta nevoii de ideal. Nimeni nu știe să spună dintr-o privire, ca el, cît de complicat e să fii adolescent. Nimeni nu știe ca el să aibă puritatea adolescenței. Nu acea moliciune blîndă de miel nevinovat cu care se confundă adesea puritatea, ci însăși puritatea, cu toată violența

ei. Cu necruțarea față de tot ce i se opune. Cu cruzimea față de tot ce-o contrariază. Cu maxima exigență față de sine, în primul rînd față de sine. Și pentru că nimeni nu știe atît de bine ca Dan Nuțu să aibă această vîrstă a maximelor exigențe, el este, și astăzi, la 30 de ani, în «Ilustrate cu flori de cîmp» același adolescent din «Diminețile unui băiat cuminte». Este, și nu se prefăce a fi, căci adolescența, infinita adolescență a lui **Dan Nuțu**, aparține omului, nu actorului Dan Nuțu.

actorii
anului



Cumpăna între șarjă și firese (Cornel Coman)

Caldă inflexibilitate

In «Trecătoarele iubiri» **Cornel Coman** era de o inflexibilitate caldă, avea acea rară știință de a pierde elegant și fără panică. În «Comedie fantastică», demonstrează o varietate surprinzătoare a măștilor, o cumpănă între șarjă și verosimil, între parodie și firesc. Firescul de toate zilele al savantului modest pînă la efasare, savant distrat, plonjat în reverii cibernetice, în prevederi laborios calculate în mii de ani distanță. Există apoi ipostaza de alchimist malefic, de

doctor Jeckill în conștiința unora sau, dimpotrivă, doctor Hyde în altă versiune și ipostaza de Don Juan, sau cea de timid îndrăgostit. Cercetător obscur sau descoperitor de geniu. Toate credibile, toate între limitele bunului gust. Desigur, nu-i mai poți cere interpretului «treceri» prea rafinate, cînd personajele sînt atît de tranșante. Dar ele l-au stimulat vizibil la mai multă suplete și fantezie. I-au deschis poarta de joc pe corzi mai diferite. Și mai înalte.

Portrete realizate de Eva **SÎRBU** și Alice **MĂNOIU**

Revista

Despre film,
despre condiția
cineastului
în cetatea
filmului
și în lumea
de peste
ocean,
despre
aspirațiile
și decepțiile
unor mari
consacrați
ai filmului
Interviuri
realizate
la
Hollywood
pentru revista
«CINEMA»

Revista
«CINEMA»
peste ocean



Revista „Cinema“ față-n față
cu stelele de ieri și de azi
ale filmului.
Plus Columbo

Idei economice

Ray Arco: Yul Brynner, o să te mire prima mea întrebare: Telly Savalas ți-a copiat coafura sau invers?

Yul Brynner: Nu-ți pot spune decât un singur lucru: Pentru amândoi, această «coafură» este foarte comodă.

R.A.: Locuiești în Normandia, activezi pe lângă O.N.U., mai ai timp să faci și filme... Unde te simți într-adevăr acasă?

Y.B.: Mă simt acasă la Hong Kong, Los Angeles, Pekin, New York, Londra. Dar la Paris mă simt și mai acasă. Poate pentru că am copilărit acolo.

R.A.: Ce crezi despre situația

filmului la Hollywood?

Y.B.: Este într-adevăr exasperantă. Studiourile sînt deteriorate și nu pot fi reparate pentru că sînt continuu vindute din mînă în mînă. Aparatura modernă permite acum turnarea filmelor în afară; uriașele și vechile studiouri nu mai sînt decât niște hambare. Proprietarii lor se zbat să acapareze producții de televiziune. Nu-și pot permite luxul timpului și sînt nevoiți să turneze programe de 90 de minute în 10 zile. Programe sau filme care ar lua în mod normal trei luni de pregătire, șase săptămîni de filmare, două luni decupaj, etc., etc. Pe de altă parte, și asta e bine, o

dată cu degradarea sistemului monopolist al studiourilor s-au deschis portile în fața generației tinere. Ideile acestei generații au o mare calitate: sînt economice. Tinerii fac filme la un sfert din cît ar fi costat pregătirea lor prin filiera studiourilor. Este adevărat că mulți au riscat tot ca să facă film, mulți au trebuit să lucreze ani de zile ca să-și plătească datoriile, dar au reușit și vor reuși în continuare să democratizeze filmul, adică să se exprime prin film fără a cheltui milioane.

R.A.: Ceea ce face însă să crească de multe ori costul unui film nu este filmul în sine, ci salariul vedetelor...

Y.B.: În ceea ce mă privește, nimeni nu mă oprește să-i spun impresarului meu că vreau să fac filmul X pentru 1 dolar și basta! Dacă înțelege, bine. Dacă nu, va trebui să-mi găsească un alt impresar.



Ca să ajungă
«floare de cactus»...
«numai eu știu
cît am muncit»
(zice Goldie Hawn)

Pentru o femeie succesul e dificil

Ray Arco: Din tot ce ai realizat pînă acum, ce film preferi?

Goldie Hawn: «Floarea de cactus» și, în mod deosebit, «Fluturii sînt liberi».

R.A.: Ce-ți place mai mult să faci: film sau televiziune?

G.H.: Film, bineînțeles. Îți lasă mai mult timp să crezi un caracter adevărat. De altfel, în fiecare film, rolurile sînt diferite, pe cînd la televiziune, în special în seriale, te uniformizezi, n-ai cum să-ți îmbogățești registrul de interpretare. Intrî în rol ca într-o mască.

R.A.: Dintr-o ștrengărită talentată (Goldie Hawn a fost mai întîi dansatoare, apoi animatoare a două seriale de varietăți: «Andy Griffith Show» și «Să rîdem» — n.n.) ai ajuns o actriță de mare clasă, atît în comedie cît și în roluri dramatice. (Referința e făcută pentru filmele «Sugarland Express» și «Shampoo» — n.n.). Cum de ți-a fost atît de

ușor să faci acest salt calitativ?

G.H.: Cine spune că a fost ușor? Numai eu știu cît am muncit. La unii poate lucrurile merg mai ușor, dar dacă nu ai o disci-

plină profesională, talentul — oricît ar fi de impetuos — se pierde imediat în concurență cu așii meseriei. Talentul și cora pe care o ai sau îți închipui c-o ai. A supraviețui în lumea Hollywood-ului, unde trebuie să-i crezi pe toți și, în același timp, să nu crezi pe nimeni, este o echilibristică foarte primejdioasă.

R.A.: Spune-mi, în viața particulară ești tot atît de amuzantă și dinamică ca pe ecran?

G.H.: N-am crezut niciodată și nu cred nici acum că aș fi amuzantă sau dinamică. Am trecut prin viață ca o dansatoare și sper să mă întorc cîndva la dans. Acest vis mă apără de unele «durități» ale meseriei.

R.A.: Această afirmație am auzit-o și la Liza Minnelli. Unii spun că semănați ca două surori...

G.H.: În afară de culoarea părului, în afară de temperament, în afară de stil de interpretare, în afară de gusturi personale și de afinități profesionale, se poate spune, într-adevăr, că semănăm perfect...

R.A.: Crezi că succesul merită să fie un ideal?

G.H.: Succesul sau banii nu pot fi un ideal. Odată dobîndite, constăți că nu sînt decît niște mărunte realizări materiale. Și, pe urmă, în America, pentru o femeie e dificil să aibă succes.



«Succesul
sau banii
nu pot
fi un ideal»

Scurtă întâlnire cu Columbo

Ray Arco: Peter Falk, nu ești obosit de atita televiziune, săptămână după săptămână?

Peter Falk: Numai scenele proaste mă obolesc. Și faptul că este absurd că turnăm episoade de 90 de minute în 10-12 zile, când pentru un film de aceeași durată timpul limită de filmare este de 5-6 săptămâni.

R.A.: Ce ne poți spune despre rolul principal pe care îl ai în filmul «O femeie influențabilă» de John Cassavetes, rol care te-a ajutat să evadezi un timp din personajul Columbo?

P.F.: E într-adevăr o partitură

cu totul deosebită, fiind vorba despre un film de dragoste. Un film în care dragostea e dificilă și nu e simplă, plină de suferințe și compromisuri. Un film optimist totuși, care ne spune că viața trebuie trăită ca o sărbătoare și oamenii nu trebuie niciodată să se refugieze în umbra scuzelor și a părerilor de rău. Un film-omagiul al vieții de zi cu zi, un film despre răspunderea pe care un bărbat și o femeie și-o asumă atunci când se hotărăsc să trăiască împreună.

R.A.: Ce poți recomanda tinerilor actori?

P.F.: Să creadă din toată inima în ceea ce fac... pînă la ultimul cent. Nu zîmbi, în filmul «O femeie

influențabilă» mi-am investit toți banii, în ciuda sfaturilor avocatului și prietenilor mei.

R.A.: Pe John Cassavetes l-ai ales regizor din prietenie?

P.F.: L-am ales în primul rînd pentru că, după părerea mea, cît și a altor oameni din cinematografie, Cassavetes se află într-o avangardă continuă, dacă se poate spune așa, încă din 1955. Înaintea lui Godard, Lelouch și a altora.

R.A.: Crezi că filmul ar fi putut fi regizat de o femeie?

P.F.: Cu siguranță, dacă ea își cunoaște bine meseria și este tot atît de sensibilă ca, de pildă, (zîbind)... soția mea.

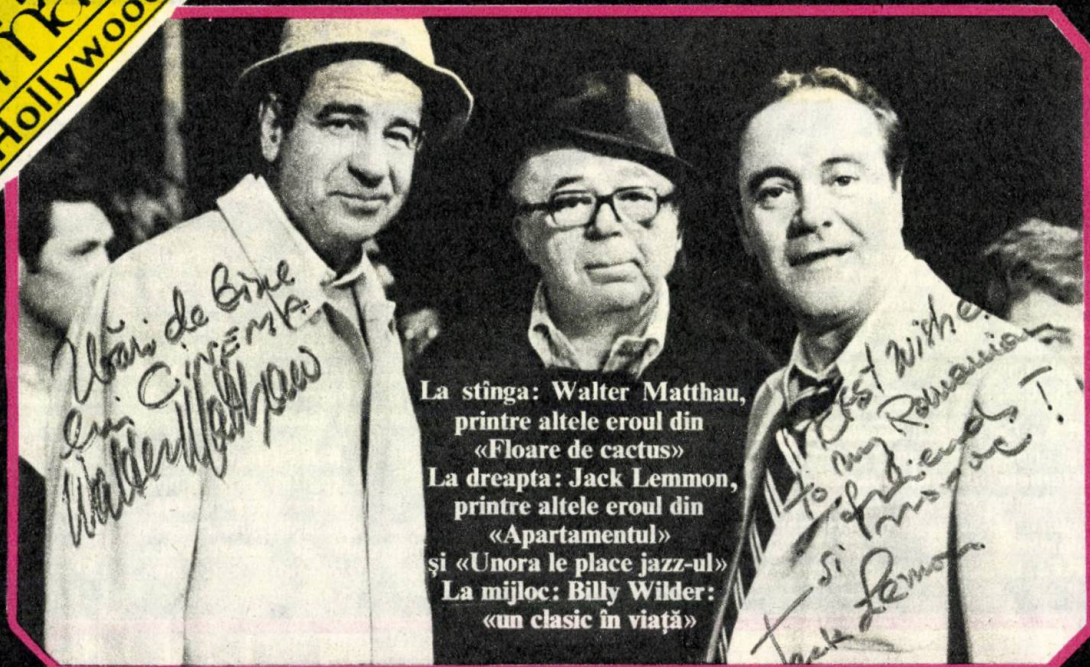


În prim plan:

Columbo

În plan mijlociu

Peter Falk (citind revista «Cinema»)



La stînga: Walter Matthau,
printre altele eroul din
«Floare de cactus»
La dreapta: Jack Lemmon,
printre altele eroul din
«Apartamentul»
și «Unora le place jazz-ul»
La mijloc: Billy Wilder:
«un clasic în viață»

Cheia succesului? – Subiectul!

Billy Wilder a realizat «Unora le place jazz-ul», «7 ani de căsnicie», «Apartamentul», «Bulevardul crepusculului». **Dintr-o filmografie bogată, acestea sînt doar cîteva mostre, dar semnificative pentru personalitatea cineastului. Ultimul său film — «Pagina întîii» — se bucură de un mare succes atît în America cît și în Europa.**

Ray Arco: Domnule Wilder, credeți că sînteți investit cu prea multă responsabilitate atunci cînd vi se atribuie titlul de «clasic» al filmului?

Billy Wilder: Responsabilitate? Nu. Îmi pare bine că filmele mele sînt socotite printre cele de valoare; îmi pare bine că unii cinești tineri pot să învețe ceva privindu-le.

R.A.: Există un secret al succesului dumneavoastră?

B.W.: Un secret? Nu e vorba de nici un secret. Am făcut filme cu subiecte interesante care, din întîmplare (și din fericire), au plăcut majorității spectatorilor.

R.A.: Cum adică «din întîmplare»?

B.W.: Simplu. Pentru că în această meserie nimeni nu poate prezice ce va fi pe gustul publicului; în momentul în care crezi că știi, tocmai atunci totul iese prost. Producătorul sau regizorul nu pot decît să speră că rezultatul muncii lor va fi pe placul publicului. Dacă

unii regizori sînt mai căutați decît alții, este pentru că au reușit să dovedească la casa de bilete cît era de bun filmul lor. Prezicerea succesului este o vorbă goală. E adevărat că sînt unii care au un simț special, o intuiție a succesului, dar atunci cînd alții vor să-i copieze, au mare noroc dacă nu-și pierd toți banii.

R.A.: Și totuși... O dată ce s-a stabilit că un gen de film place, în anul următor apare o serie întreagă de alte filme făcute pe același tipar, unele chiar cu succes de public.

B.W.: Dacă ești foarte atent, observi că filmele epigonice de succes sînt mai totdeauna realizate de aceeași echipă căreia i se datorește și originalul. De exemplu, seria James Bond, sau, mai de curînd, «Nașul» — «Nașul partea a doua». În ceea ce mă privește îmi place să analizez caractere unice, dar cu care o mulțime de oameni să se poată identifica. Și să

creez situații care s-ar putea întîmpla oricui.

R.A.: De ce ați considerat important să faceți un remake al filmului «Pagina întîii»? Prima versiune a acestui film o datorăm, din 1931, lui Lewis Milestone. A doua versiune, din 1940, lui Howard Hawks.

B.W.: Pentru că este un subiect excelent, și cei doi ziaristi, de tip



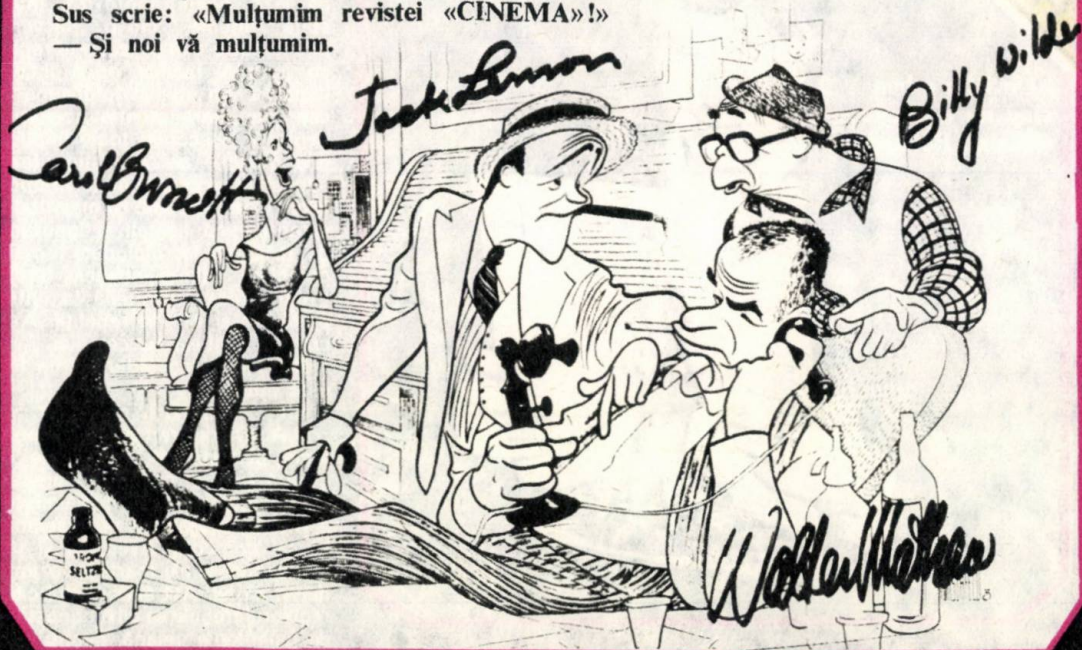
De la Hawks la Wilder,
«Pagina

To "CINEMA" THANK YOU!

Walter Matthau, Billy Wilder și Jack Lemmon
ne trimit această caricatură.

Sus scrie: «Mulțumim revistei «CINEMA»!»

— Și noi vă mulțumim.



diferit, dar fanatici ai actualității, ilustrează specificul lumii lor; o lume și ea simbolică pentru civilizația și perioada istorică care a zămislit-o.

R.A.: Se spune că, dintre cele trei, versiunea dumneavoastră este cea mai bună și mai realistă, în sensul realității americane.

B.W.: Așa s-a spus probabil și de celelalte la vremea lor.

Gloriosul tandem

Două filme de Billy Wilder — «Bucătarul norocului» și «Pagina întâi», o piesă de succes — «Bărbați fără neveste», au creat un cuplu comic foarte apreciat: Jack Lemmon și Walter Matthau. Ray Arco i-a intervievat la Hollywood, după premiera filmului «Pagina întâi», unde Matthau interpretează un redactor șef hămesit de vești senzaționale, iar Lemmon un reporter care vrea să renunțe la meserie.

Ray Arco: O întrebare pentru amândoi: dacă vă place să faceți filme împreună, sau să jucați împreună pe scenă, de ce n-o faceți mai des spre bucuria voastră și a publicului?

Jack Lemmon: Pentru că mai întâi trebuie găsită o poveste care să ni se potrivească întocmai...

Walter Matthau: Și pentru că sîntem căsătoriți cu două neveste diferite...

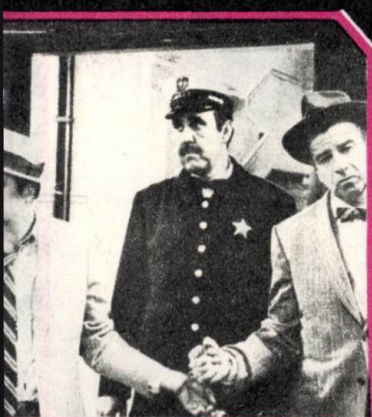
R.A.: Un nou venit în lumea spectacolului poate să ajungă la

voi, admitînd că are o poveste interesantă și care să vi se potrivească?

W.M.: Îi trebuie mult talent și... mai multă răbdare.

J.L.: Asta pentru că agenții și studiourile au creat un fel de zid greu de trecut. Un nou venit n-are decît să-și utilizeze imaginația și să vină pînă la mine acasă, să-mi atragă atenția asupra propunerii lui. Eu sînt gata să ascult oricînd, pe oricine. Idei bune și originale sînt foarte puține și niciodată nu știi de unde răsar.

W.M.: Asta am vrut să zic și eu.



«make după 35 de ani: întâi»

«Un film e bun
cînd nu e plicticos»
(Roman Polanski)



Mic tratat de regie

Ray Arco: În America, ca și în Europa de altfel, un regizor este cîtat în primul rînd după numărul de spectatori care vin să-i vadă filmele. În acest sens și dumneata, Roman Polanski, ești socotit un cineast important. Mai ales după uriașul succes al filmului «Chinatown» cu Faye Dunaway și Jack Nicholson. Cum ai reușit să te impui atît de repede și cu atîta forță în lumea «bună» a filmului?

Roman Polanski: Ca să ajungi să faci filme trebuie mai întîi să treci printr-o școală de specializare. Acolo înveți disciplina meseriei. Acolo trebuie să înveți să și încalci această disciplină. Eu, în Institut, eram considerat un răzvrătit, pentru că aduceam tot timpul idei noi, de care profesorii nici nu voiau s-audă. Acesta e un mod de a te impune. Pe de altă parte, cînd am ajuns la Hollywood, mi-am depășit uimirea și am știut să profit de organizarea maximă, de eficacitatea pregătirii filmelor înainte de turnarea propriu-zisă. Și am aplicat cîteva principii care s-au dovedit

a fi bune; principii folositoare, cred, oricărui cineast. Am tratat actorii ca pe o parte din mecanismul echipei, fără a-i adula sau idolatriza.

Nu m-am lăsat furat de un sector sau altul al procesului de creație, încercînd să păstrez o privire de ansamblu continuă. N-am ținut la respectarea strictă a dialogului din decupaj, actorul, ca și interpretul de jazz, poate improviza, într-o stare anume, într-o secvență anume, cele mai percutante replici cu puțință. Înainte de a începe filmarea, am studiat totdeauna cu cea mai mare atenție scenariul, pentru a descoperi toate implicațiile posibile ale povestirii, toate sugestiile pe care le poate conține. N-am uitat niciodată că majoritatea actorilor sînt limitați și ignoranți; de aceea nu fac niciodată repetiții complete. Filmez scenele direct. Prospețimea eventuală a interpretării s-ar ofili în repetiții. Asta cred că e cheia succesului.

R.A.: Cînd consideri că un film este bun?

R.P.: Cînd nu e plictisitor.

R.A.: De ce crezi că atît de multă lume plătește să vadă filme de groază (gen în care ai o oarecare experiență) și să se înspăimînte?

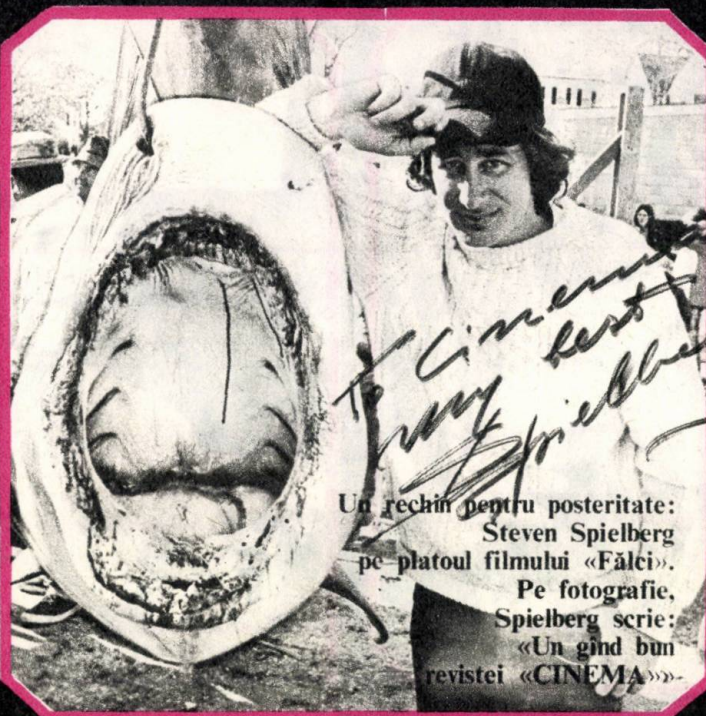
R.P.: Amuzament nu înseamnă numai comedie. Aventura și primejdia sînt și ele foarte amuzante, dar în alt fel. Atît scenaristul cît și regizorul trebuie să aibă cunoștințe de psihologie umană, pentru a ști pînă la ce limită pot să meargă și unde să se oprească înainte de a ofensa sau răni sensibilitatea cuiva.

R.A.: Cum te simți la Hollywood?

R.P.: Noi, europenii de la Hollywood, avem nevoie să «sărim» din cînd în cînd în Europa, pentru a ne menține echilibrul intelectual. Pentru a respira aerul culturii, mai pur decît cel al afacerilor.



În postură de machior
al lui Jack Nicholson
(Polanski pe platoul
filmului «Chinatown»)



Un rechin pentru posteritate:
Steven Spielberg
pe platoul filmului «Fălci».
Pe fotografie,
Spielberg scrie:
«Un gând bun
revistei «CINEMA»».

și inconștient. Nu vreau să știu că anumite lucruri sînt imposibil de făcut. Adevărul e însă că orice film e foarte complicat de făcut. Pe de o parte, trebuie să ții seama de continuitatea dramatică a acțiunii, de atmosferă și, pe de altă parte, de cei 50 pînă la 100 de oameni, actori, tehnicieni, care-ți stau toți pe cap. Fiecare cu temperamentul și problemele lui. Așa încît regizorul, pe lângă postura de creator, trebuie să și-o mai asume și pe cea de mamă, tată, psihiatru, analist, etc., etc.

R.A.: Și asta la vîrsta de 26 de ani...

S.S.: Vîrsta asta e o iluzie. În realitate sînt mult mai bătrîn. Am 260 de ani.

R.A.: Crezi că vei putea ajunge să ți se recunoască stilul, fără a fi nevoie ca spectatorul să-ți vadă numele pe generic? Ca în cazul lui Hitchcock sau Renoir?

S.S.: Sună cam pretențios întrebarea asta. Răspund și eu cu o întrebare: de ce nu?

Un autor în vîrstă de 260 de ani

La 23 de ani, Steven Spielberg a realizat un film de televiziune, preluat de studiourile cinematografice, distribuit în lumea întreagă: «Duel pe autostradă». A realizat nenumărate scurt-metraje artistice și a reușit să semneze mai multe episoade din serialul «Columbo», ceea ce este o performanță profesională, în condițiile de extremă rapiditate în care se turnează acest serial (ținînd seama și de realele sale calități). Filmul «Sugarland Express», cu Goldie Hawn, a fost un mare succes de public, iar acum, Spielberg povestește, în filmul «Fălci», lupta unui orașel de pe coasta Atlanticului cu un rechin.

Ray Arco: Filmul «Fălci» este cred un risc pentru un tînăr regizor. E o poveste foarte dificil de filmat.

Steven Spielberg: Sînt tînăr





Idealul? Să fac și film și teatru și televiziune

Burt Reynolds și-a petrecut copilăria într-un orașel din Florida, unde tatăl său era șeful poliției. În colegiu s-a remarcat ca bun jucător de baseball și a ajuns chiar un profesionist al acestui sport. Un accident de automobil l-a determinat să renunțe la base-ball. Cariera de actor și-a început-o în compania lui Charlton Heston pe Broadway. A renunțat și la teatru, atras de mirajul Hollywoodului. A apărut în nenumărate seriale. A fost remarcat în filmul «Dezrobire» de John Boorman, alături de Jon Voight. În ultimii trei ani a turnat 8 filme. Opt roluri principale, într-o gamă mergînd de la comedia muzicală («În sfîrșit, dragostea») la filmul de aventuri («Mașinăria ticăloasă»), de la filmul polițist («Fuzz») la western («Omul care a iubit-o pe pisica dansatoare»). În ultimul său film, «Busculada» de Robert Aldrich, Reynolds interpretează rolul unui polițist îndrăgostit de o prostituată (Catherine Deneuve).

Ray Arco: Îți pare bine sau rău că ai renunțat la base-ball?

Burt Reynolds: Atîta vreme cît am succes în ceea ce fac, nu-mi pare rău. Și oricum, un rol, cît de greu ar fi, tot e mai simplu decît capetele sparte de pe terenul de joc. Ceea ce nu înseamnă că nu-mi place sportul.

R.A.: Care din rolurile jucate crezi că îți este mai potrivit?

B.R.: Rolul cel mai potrivit este rolul la care luerez. Adică ultimul rol.

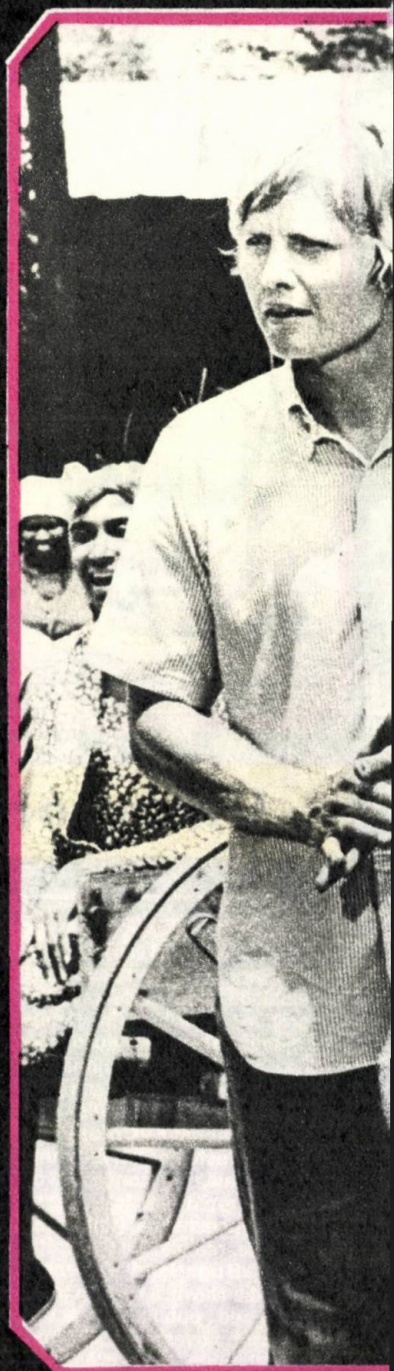
R.A.: Asta înseamnă că nici un

rol nu te-a atras în mod special?

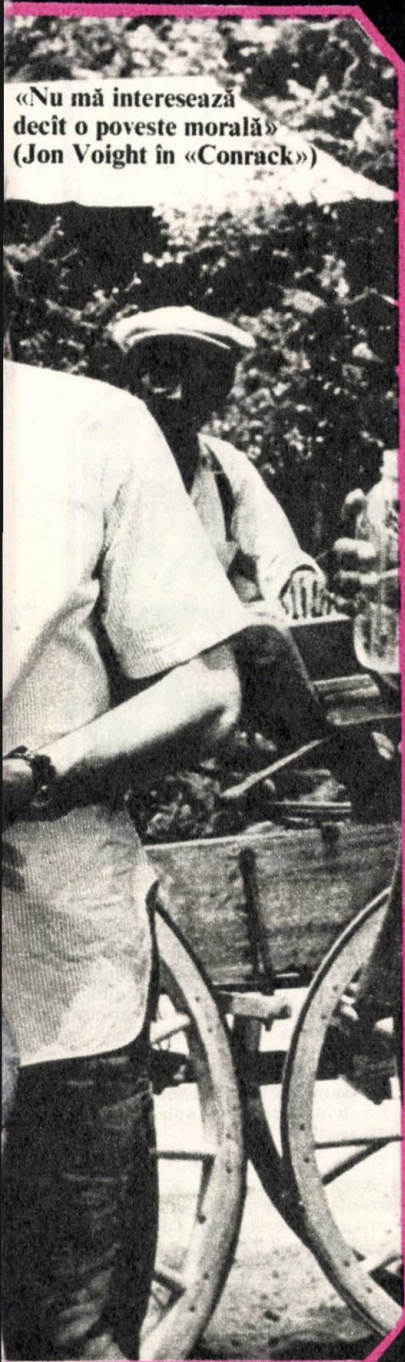
B.R.: Nu. Asta înseamnă că sînt optimist. Cred totdeauna că ultimul film mă avantajează mai mult decît celelalte.

R.A.: Crezi că există o «chemare» a actoriei?

B.R.: Cred că actoria este o meserie care nu se poate învăța decît din practică. O dată ajuns la succes însă, munca se întefășe. N-ai voie să pierzi timpul, să lenevești. Dacă nu poți juca în filme, atunci să faci televiziune, dacă nu televiziune, atunci teatru. Ideal ar fi să le faci pe toate trei deodată.



A gîndi,
o activitate
neplăcută?



«Nu mă interesează
decît o poveste morală»
(Jon Voight în «Conrack»)

pună spectatorii pe gînduri. Numai așa simt că particip la viața oamenilor din jurul meu. Numai așa simt că nu mi se scurge viața printre degete.

R.A.: Din păcate, aceste filme sînt prea puține. Publicul este dopat cu filme pline de împușcături.

J.V.: Asta nu înseamnă că filmele de aventuri nu sînt bine-venite. Dar dacă singurul barometru al producției este casa de bilete, asta poate duce la o scădere a nivelului artistic și ideologic al filmului. Nu-i mai puțin adevărat că un film trebuie să

aducă cam de zece ori cît s-a investit în el. Numai așa se pot acoperi cheltuielile de distribuție și se poate cîștiga ceva. Iar producătorii consideră că e mai bine să ofere publicului filme care nu obligă la gîndire. Ca și cum gîndirea ar fi o activitate neplăcută.

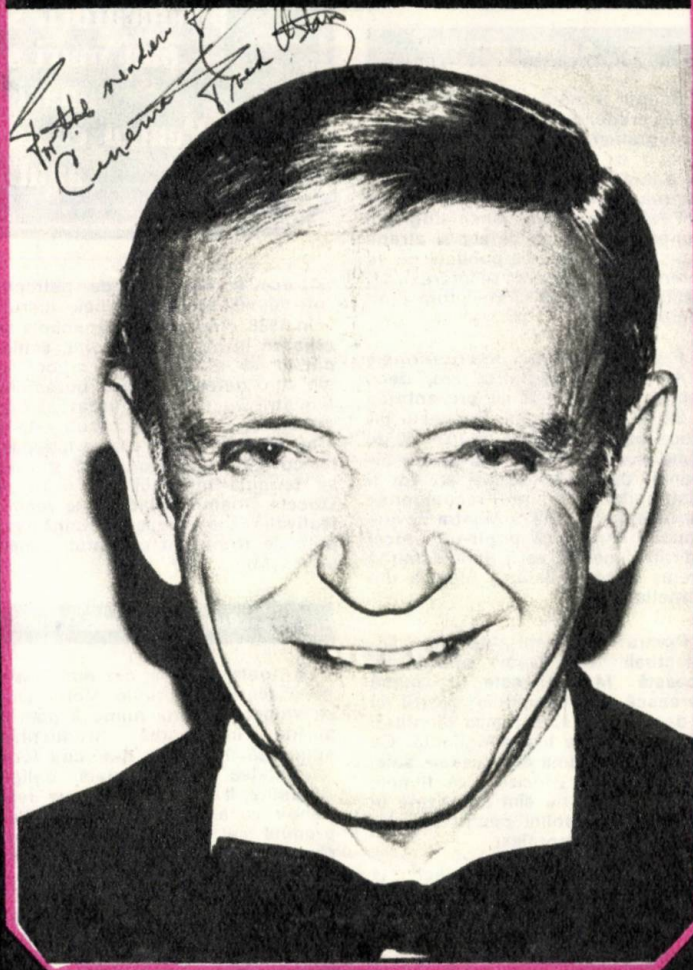
R.A.: Care crezi că e soluția?

J.V.: Soluția e ca noi, cei din breaslă, să nu uităm că există o mare fracțiune din public, pentru care a gîndi, cînd vede un film, nu înseamnă neapărat un chin insuportabil.

Pentru cititorii revistei «CINEMA»

de la Fred Astaire

(fostul rege al step-ului, azi)



Ray Arco: Se spune că refuză foarte multe roluri...

Jon Voight: E adevărat. Și cred că nu sînt singurul. Nu mă interesează decît o poveste din care să se poată trage o concluzie morală, o poveste care să

Hora peliculelor



După câteva tentative fără rezultat, Festivalul de la Veneția rămâne, cronologic, prima competiție reglementată. El a fost creat la inițiativa sculptorului Antonio Mariani, secretar general al Expoziției Biennale de artă contemporană, și cu totala aprobare a contelui Volpi, președintele sus-numitei bienale.

August 1932

Scopul urmărit nu era, cum s-ar putea crede, de a promova arta cinematografică paralel cu artele plastice, ci cu mult mai prozaic, acela de a atrage ceva mai multă lume pe lagună. Ne aflăm în 1932. Sînt primii ani ai sonorului, cinematograful cunoaște vîrsta sa de aur și atrage mulțimile, în timp ce publicul nu se interesează încă, cum se interesează astăzi, de pictura și sculptura contemporană.

Prima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica are, deci, loc în august 1932 cu prezentarea a 29 de lung-metraje. Succesul înțrece toate așteptările. În 1934, 50 de filme reprezentînd 17 țări își vor înfrunta forțele. În același an vor fi distribuite și primele recompense iar începînd din 1935, Mostra devine anuală. Numai că printr-un obicei adoptat imediat va fi numită multă vreme (încă și astăzi), Bienala din Veneția.

Pentru cineaștii italieni, intelectuali de toate orientările, această Mostra este o mană cerească. Ea constituie pentru ei o deschidere spre lumea dinafară, căci cenzura e foarte vigilentă. Ca să ne dăm seama de excesele sale, e de ajuns să precizăm că filmele lui Mae West nu sînt autorizate în Italia lui Mussolini pentru că sînt considerate «morale».

Cu toate acestea, o proiecție la Palazzo, special construit la Lido pentru festival, nu înseamnă implicit că filmul are o șansă să treacă în circuitul normal de distribuție. De unde interesul pentru ceea ce se

Ce este
un festival cinematografic?
Un loc unde
«se arată» filme,
actori, regizori,
producători, staruri fotogenice,
se pun mari speranțe, se culeg
mari decepții.
Pentru ca totul să reînceapă
anul următor

petrece la Lido. Iar de petrecut, într-adevăr se petrec unele lucruri!

În 1936, Herr Doktor Goebbels se erijează în maestru absolut, schiopătînd și surizător, în smocking alb cu o garoafă roșie la butonieră. Miniștrii Ducelui inaugurează și trag concluzii, țin discursuri care n-au decît un raport foarte îndepărtat cu arta cinematografică și care se termină invariabil cu «Viva il Duce!» Doamna Ciano este regina festivalului, iar gărzile întîmpină oaspeții de frunte cu un salut roman ireproșabil.

Filme în ceață

Cu toate acestea, cinematograful nu-și pierde drepturile. Volpi, șiret ca vulpea al cărui nume îl poartă, suride în barbă. Ireductibilii spumegă în tăcere: n-ai ce-i face, celebritatea internațională obligă. Și, astfel, îl vedem în 1937 pe Jean Renoir cu a sa **Mare Iluzie** luînd premiul cel mare. După «victoria răsunătoare» din Etiopia, italienii îngrețoși ridică din umeri în fața acestui film pe care-l consideră subversiv și primejdios. N-au lipsit nici manevrele oculte și subterane care să împiedice acordarea premiului. Dar juriul internațional

își vede de treabă. Anul următor vine rîndul filmului lui Marcel Carné, **Suflete în ceață** (Quai des brumes). Același Mostra va consacra celebritatea unei tinere actrițe suedeze, Ingrid Bergman, care se bucură de un mare succes personal în **Chip de femeie** inspirat după o piesă de Francis de Croisset, pe care Gaby Morlay o crease pe scena unui teatru parizian sub titlul «A fost odată».

Palazzo are o veritabilă sucursală la hotel Excelsior, la 50 de metri distanță, un alt palat situat pe magnifica plajă de la Lido. Toți oaspeții «autohtoni» de seamă se află cazați aici, se întîlnesc la bar sau pe plajă, discută, comentează și se infurie nu o dată împotriva unui juriu internațional cu care trebuie să se poarte cu mînuși. Ca aceste personalități să nu vină în contact cu muritorii de rînd și în același timp ca să fie scutiți să-și ude picioarele pe timp de ploaie, un pasaj subteran este construit între hotel și Palazzo. Domni în smokinguri albe, doamne în rochii de seară, decoltate, acoperite de bijuterii, țișnesc din subzol asemenea unor suflete dam-nate scăpate din infern. Printr-o ironie de care nu o dată este răspun-zătoare soarta, această intrare subterană se învecinează cu closetele,

iar femeile care îngrijesc aceste closete în șorturi albe și cu prosopul pe braț, sînt primele care să-l întîmpine pe acești invitați aleși pe sprînceană.

În acest an, al Anchluss-ului, se află la Lido peste 60 de gazetari reprezentînd marele Reich și numai vreo 10 ziariști francezi. Printre ei, doi tineri svelți, timizi, pierduți în această mulțime de notabilități diverse: Henri Langlois și Georges Franju, pe vremea aceea asociați întru crearea Cinemateciei franceze, veniți la Veneția pentru a prezenta o retrospectivă.

În 1939, Franța și Marea Britanie

Război sau nu, credincioasă clasicului «panem et circenses». Mostra continuă dar în format redus, pentru că multe țări nu mai pot participa.

În 1943 se renunță la festival, în urma evenimentelor care se petrec în afara și în interiorul Italiei.

Festivalul nu se reia decît în 1947, la Palatul Dogilor din Veneția mai întîi, apoi la Lido, într-un Palazzo renovat. El își schimbă de mai multe ori directorii și se menține tîrș-grăpiș.

În 1960, profesorul Luigi Chiarini, mare erudit care detestă frivolitățile,

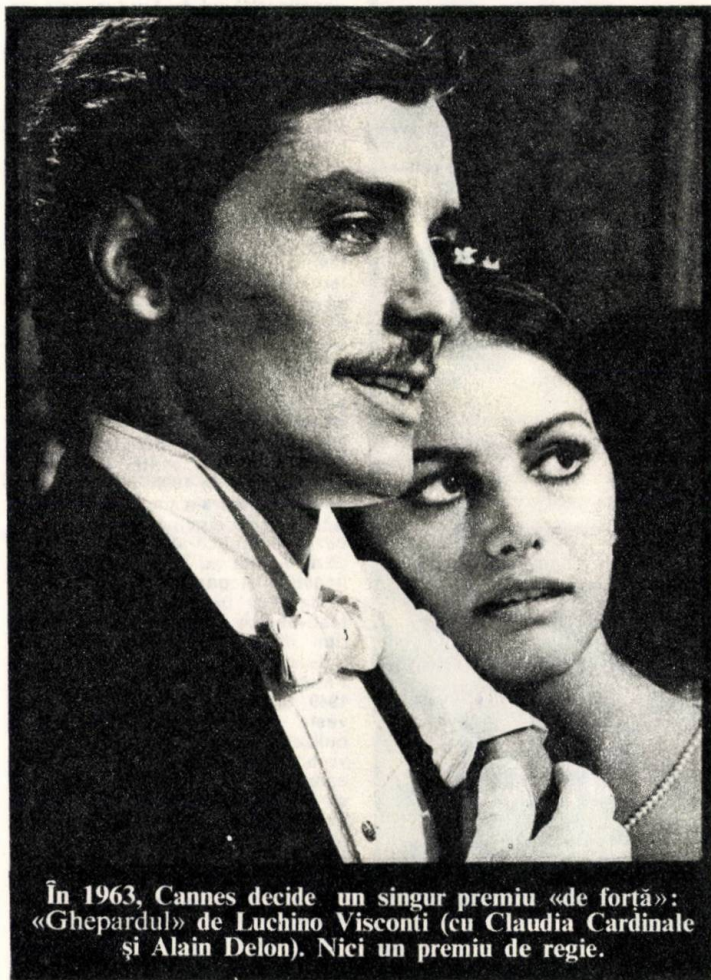
lui. Gazetar reputat, el izbutește să determine votarea noilor statute, de mult timp propuse și veșnic amîinate, deoarece Camera Deputaților avusese mereu alte afaceri mai urgente de rezolvat. Dar este prea tîrziu pentru a repune festivalul pe roate. Obosit de atitea atacuri, sau poate prevăzător, Rondi demisionază. Viitorul ne va spune dacă trebuie să-l regretăm sau nu. Se pare că el avusese intenția să restabilească juriul și palmaresul, pentru că, cum ar spune Steve Passeur: «un festival e ca o cursă de cai, trebuie să existe un învingător».

In ritm de croazieră

În primăvara anului 1939, guvernul francez semnează un acord cu municipalitatea orașului Cannes în vederea organizării unui festival al Franței și se fixează ca prima ediție să aibă loc la data de 2 septembrie 1939. Festivalul este inaugurat în prezența lui Louis Lumière, președintele său de onoare. Din păcate însă, și din motive, vai, prea bine cunoscute (începe războiul!), a doua zi va cădea cortina, fără ca măcar să fi avut loc proiecția unui singur film...

În 1945 se reia dosarul festivalului și se obține aprobarea guvernului pentru ca acesta să înceapă în anul următor. Primul festival de la Cannes este deci inaugurat la 20 septembrie 1946, la Cazinoul Municipal, în așteptarea construirii Palatului Festivalurilor de pe Croazetă. Datorită eforturilor lui Robert Favre Le Bret, aflat la conducerea festivalului de la înființarea lui, Cannes devine manifestarea cea mai importantă din lume prin cantitatea de filme proiectate, prin importanța lor pe plan artistic, prin numărul de profesioniști pe care îi atrage și prin cifra de afaceri pe care o realizează.

De altfel primul palmares de la Cannes este de o elocință care nu mai are nevoie de comentarii: premiile au fost acordate filmelor **La Bataille du Rail** al lui René Clément, **Simfonia Pastorală** de Jean Dellanoy, **Scurtă întîlnire** de David Lean, **Roma, oraș deschis** de Roberto Rossellini, **Maria Candelaria** de Emilio Fernandez, **Ultima șansă** de Leopold Lindtberg. Adică filme care au devenit aproape toate «clasice» ale cinematografului. La început filmele străine erau adeseori prezentate fără subtitluri în limba franceză. De unde o cascadă de mici incidente și proteste pentru că, după cum se știe, francezul nu prea e poliglot. De unde, de asemenea, amenințările, reînnoite de atunci în fiecare an, pentru diferite motive, ale lui Favre Le Bret, de a-și da demisia, de a lăsa totul baltă ca să se ducă să cultive varză în Elveția sa natală. Pentru binele festivalului,



În 1963, Cannes decide un singur premiu «de forță»: «Ghepardul» de Luchino Visconti (cu Claudia Cardinale și Alain Delon). Nici un premiu de regie.

refuză să participe la Mostra. Era și firesc după ceea ce se petrecuse la München. Festivalul însă se desfășoară aproape normal, într-o stranie atmosferă de liniște dinaintea furtunii. Goebbels, din ce în ce mai surlizător, și doamna Ciano, din ce în ce mai prezentă. Dar la 25 august, cea mai mare parte din festivaliști fug care încotro de la Lido. Și pe bună dreptate.

interzice orice mondenitate, renunță la juriu și la palmares, încercînd să dea Mostrei un caracter experimental, opus cinematografului așa-zis comercial. Drept care își ridică în cap negustorii și hotelierii din oraș, ca și pe o mare parte din cinești. Succesorul său efemer nu izbutește, nici el, să concilieze ce nu se poate concilia. În 1971, Gian Luigi Rondi este numit la conducerea festivalu-



După «Palme d'Or» obținut de «Scurtă istorie», un nou film românesc ia un mare premiu, cel de regie, acordat lui Liviu Ciulei pentru «Pădurea spinzuraților» (Cannes, 1965)



1968. Festivalul de la Cannes este întrerupt. Filmul cel mai așteptat a fost «Anna Karenina» de Aleksandr Zarhi, cu Tatiana Samoilova în rolul titular.

Intrarea în arena mondială a filmului din lumea a treia («Antonio das Mortes» de brazilianul Glauber Rocha, Premiul pentru regie, Cannes, 1969).



el nu și-a pus niciodată amenințările în practică.

Palatul Festivalurilor a fost aproape terminat în 1947. Spun aproape, pentru că o furtună era cit p-aci să-l zboare acoperișul. Aceeași furtună i-a împiedicat pe invitații plecați să ia parte la dejunul din insulele Lérins (dejun tradițional) să se înapoieze la Cannes: marea se dezlănțuise. A fost o noapte de pomină, în care festivaliștii s-au aciuat care pe unde au nimerit, prin ruinele castelului în care Dumas-tatăl își închisese celebra sa «Mască de fier». În timpul desfășurării acestui festival au parvenit la Cannes rezultatele Mostrei venețiene (Leul de Aur fusese acordat filmului cehoslovac *Sirena*). Rivalitatea între Cannes și Veneția părea să devină primejdioasă. Veneția invocă vechimea sa. Cannes replica: nu poate exista o continuitate între vechiul festival fascist, suspendat în 1943, și actualul. Până la urmă, un acord a fost semnat între cele două manifestări, un acord în virtutea căruia ele urmau să aibă loc alternativ, la doi ani o dată. Cannes a cedat anul 1948 Veneției. Dar în 1949, violând acordul, Lido își organizează festivalul său. Ca să nu coincidă cu Mostra care-și păstrase datele dinainte de război (sfârșit de august-început de septembrie), și ca să țină seama de dorințele hotelierilor și negustorilor cannezi, s-a hotărât ca festivalul de la Cannes, să aibă loc, de aici înainte, în primăvară (aprilie-mai). Rămăsese, deci, prea puțin timp pentru a organiza o competiție în 1950. Drept care în anul acela nu s-a ținut decât o mică Săptămână a cinematografului francez, în cursul căreia șase filme franceze inedite au fost prezentate cinemastilor și gazetarilor străini. Dar o dată cu primăvara anului 1951, festivalul de la Cannes pornește în ritm de croazieră anuală.

Existau toate premisele pentru ca Palatul Festivalurilor să fie gata în 1949. Și chiar a fost în ceea ce privește accesul publicului. Dar culisele, dar cabinele, ce să mai vorbim?! Cum regulamentul, care cerea ca orice film străin participant să fie subtitrat în franceză, nu prea era respectat, a fost necesar să se traducă unele filme «pe viu», la microfon. Totul a început cu un film german. Situația era cornelleană: pentru prima oară foarte tinăra Republică Federală participa la o manifestare cinematografică internațională. A i se refuza filmul pentru că nu fusese subtitrat (din lipsă de timp) ar fi fost un afront. Pe de altă parte, a proiecta un film german fără traducere era la fel de imposibil. Deci, nu rămânea decât o soluție, aceea de a se încerca un soi de traducere simultană. A fost instalată o interpretă în cabină, care cabină nu avea de nici unele. Pentru a auzi sunetul original și a-l putea transmite, nefericita traducătoare fusese instalată pe o ladă subredă de împachetat săpun, pripășită pe acolo nu se știe cum. Căștile care i-au

fost aplicate cu chiu cu vai la urechi, fuseseră recuperate de pe un submarin german capturat de către inginerul de sunet și erau prinse între ele cu niște capete de sfoară. Microfonul «împrumutat» de la Radiodifuziunea franceză fusese plasat în fața unei ferestruici de la cabină, în așa fel încât să-i permită interpretei să urmărească filmul, ca să poată să-și acorde comentariile cu acțiunea de pe ecran. Treabă și asta nu prea simplă, pentru că îndrăznețea traducătoare era înspăimântător de mică. Până la urmă, spectatorii ultimelor rânduri de la balcon au auzit comentariul pe două nivele sonore: direct, prin ferestruica căscată, și indirect, prin megafonanele instalate în sală. Oricât, de surprinzător ar părea, rezultatul n-a fost chiar catastrofal. Și pentru că nu s-a produs nici o catastrofă, obiceiul s-a împămîntenit. Alte filme, israeliene, argentinene, daneze, etc. au fost comentate în același fel. Lada de săpun, într-adevăr inconfortabilă, a fost înlocuită cu un fotoliu «împrumutat» de pe Croazetă noaptea, de către un masinist foarte înimos. Pentru ca traducătoarea să poată ajunge până în dreptul ferestruicii cu microfonul, s-au strîns din toate birourile anuarele de telefon ca să fie înălțat fotoliul. Într-o zi, în plină proiecție, o secretară intrată în panică și avînd nevoie, cum e și firesc, de aceste anuare, i-a luat, una cîte una, toate cărțile de sub fotoliu, încît nefericita comentatoare ajunsese să-și continue munca dintr-o poziție nu numai comică, dar și acrobatică. Pînă cînd, un șef de cabină mărîmîmos a repus în funcțiune faimoasa ladă de săpun, găsită ca prin minune printre o serie de materiale inutilizabile îngrămădite prin colțuri.

În acel an, premiul cel mare, **La palme d'or**, a fost obținut de filmul lui Carol Reed, **Al treilea om**, inspirat de nuvela lui Graham Greene cu Orson Welles în rolul principal. Filmul a rămas celebru însă și datorită muzicii semnate de Anton Karas, cu un solo de gitară care a făcut înconjurul lumii.

Între timp, Europa de după război era în plină reorganizare. Federația internațională a Asociațiilor producătorilor de filme (F.I.A.P.F.) își reînălțase drepturile și reglementa toate festivalurile internaționale, stabilind statute valabile pentru toate, independent de regulamentele lor interne. După cum fusese stabilit, Festivalul de la Cannes se desfășoară în fiecare primăvară, în mai. A existat o singură excepție: cel din mai 1968, care a fost suspendat din cauza evenimentelor din Franța și a grevei generale. Această întrerupere a festivalului cannez a fost hotărâtă într-o duminică dimineață, cînd urma să fie prezentat filmul lui Aleksandr Zarhi, **Anna Karenina**, și din cauza circumstanțelor politice care depășeau cu mult interesele cinematografice, au existat repercursiuni în ceea ce privește festivalul. De la

această dată, Louise Fargette a devenit șefa biroului de presă, post cheie, post dificil și de nelăsat.

Palmaresul, oricare ar fi el, este sensibil, în principiu, de discuții contradictorii și adesea este cu adevărat discutabil, avînd în vedere diversitatea de gusturi. E foarte greu ca zece persoane venite din toate colțurile lumii să fie de aceeași părere. Dar cînd juriul e format din mai bine de două duzini de personalități, nimic nu-i mai deosebite de un Turn Babel!

Iată un exemplu: în 1957, ca să ușureze munca agenților de presă și a trimișilor speciali ai cotidieneilor, Robert Favre Le Bret a comunicat ziariștilor palmaresul oficial la sfîrșitul după-amiezii: premiul cel mare, la **Palme d'Or** fusese atribuit

Bazin și John Grierson — nu vorbeau o limbă comună. Grierson nu știa decît engleza, iar Bazin numai franceza. Neputîndu-se înțelege și deci să ajungă la un acord, juriul a preferat să se abțină, decizie care, trebuie să recunoaștem, onorează noțiunea de «conștiință profesională». Au fost atribuite numai premile de interpretare: Mariel Schell pentru **Gervaise** de René Clément și lui Bourvil pentru **Traversins** Parisul de Claude Autant-Lara.

La furia italiana

Tot la Veneția, dar în august 1968, festivaliștii au urmărit conștentați «incidentele»: geloși, fără îndoială pe faimosul mai '68 francez,



În 1946, Michèle Morgan avea să intre în istoria cinematografului datorită «celor mai frumoși ochi din lume» și unui mare premiu obținut de «Simfonia pastorală» la primul Festival de la Cannes. După 25 de ani, «celebra privire» va prezida juriul festivalului- aniversare (1971).

filmului **Legea Domnului** de William Wyler (S.U.A.). Indignați, ziariștii prezenți au hotărît să formeze ei un juriu și să decerneze un contrapremiu. Au fost desemnate 30 de persoane, care au intrat în deliberare și, după mai bine de două ore, au constatat că nu se pot pune de acord asupra nici unui film. Obosit de atîta vorbărie, un critic a sugerat să se accepte alegerea oficială și să se renunțe la contra-premiu. Astfel lupta începută s-a terminat din lipsă de combatanți!

În 1956, la Veneția, juriul oficial a renunțat să mai atribuie «leii» de aur și de argint, din cu totul alt motiv: cele cinci personalități care constituiau juriul — între care André

italienii au contestat și au protestat în așa fel încît Mostra nu și-a putut deschide porțile timp de 48 de ore. Mai bine de douăzeci de intransigenți, avîndu-i în frunte pe critici, au manifestat pe faleză de la Lido, purtînd pancarte pe care se revendica un festival democratic, în care se condamnau statutele fasciste rămase totuși în vigoare de aproape 25 de ani! Carabinierii cu căștile pe cap, înarmați pînă-n dinți, păzeau palatul festivalurilor. Oaspeții străini făceau un fel de slalom printre carabinierii și jandarmii care nu prea știau ce atitudine să ia în fața ziariștilor străini, veniți de pretu-



Pentru 25 de ani de existență, în 1971, Cannes-ul are un invitat de onoare, un tânăr de 82 de ani: Charlot (împreună cu soția sa, Oona O'Neill)

tindeni, furioși că-și pierd astfel timpul, mai ales că nu puteau înțelege ce se petrece (sau mai bine zis ce nu se petrece). În marea sală a Palazzo-ului aveau loc întruniri, și cine voia lua cuvântul, dar micile discursuri de acolo nu aveau nimic de-a face cu cinematograful. Autoritățile trimiteau la fiecare jumătate de ceas un mesager cu cite un ultimatum, cerînd evacuarea sălii de bună voie pentru a nu fi silite să întrebuițeze forța. Dar nimeni n-ar fi vrut să se ajungă pînă aici și, după ce oratorii s-au saturat de discursuri și au constatat o oarecare somnolență la participanți, cînd ora s-a făcut tîrzie, sala s-a golit de la sine, ca prin farmec.

Întîmplarea ține mai mult de folclor: «la furia italiană» și-a dat drumul după toate legile peninsulei. Carabinierii au avut, după aceea, probabil, o zi de concediu, iar festivalul s-a deschis cu o întîrziere de două zile.

Numirea lui Gian Luigi Rondi la conducerea Mostrei a stîrnit un alt val de proteste. Din 1971, breasla cinematografică italiană s-a scindat în două grupări: una pentru Rondi, alta împotriva lui. Chiar și FIPRESCI, uitînd de rolul ei, a încercat să boicoteze festivalul prin critica internațională. Tărilor socialiste au fost cele mai energice în combaterea acestei tendințe și, pînă la sfîrșit, premiul Federației internaționale a presei cinematografice (FIPRESCI) a fost atribuit, pe bună dreptate, filmului iranian, *Vaca de Daryush Mehjiu*.

În 1972, contestatarii, printre care figurau numeroși cinești și critici de stînga, au organizat un «antifestival» chiar în Veneția. S-au înscris nenumărate filme la această manifestare. După ce-și dăduseră, în scris, acordul lui Rondi, Jean Luc Godard și Gorin și-au retras din competiția oficială filmul lor **Totul merge bine** ca să-l prezinte la antifestivalul venețian. Multe filme însă nu au fost proiectate, deoarece adevărații proprietari (în sensul juridic al cuvîntului), producătorii, preocupati de aspectul comercial al problemei, s-au opus. În schimb, incidentul a dus la nesfîrșite discuții. Fiecare și-a exprimat acolo profesiunea lui de credință în legătură cu ceea ce înțelegea el printr-un festival democratic, popular. În acest timp, însă, la Lido, Mostra se desfășura ca de obicei cu participarea a nenumărate filme și cu retrospectivelor Mae West și Charlie Chaplin.

În 1973, nereușindu-se încă să se ajungă la un acord în privința modalităților de a organiza un festival renovat și negăsindu-se cineva care să accepte postul de director al festivalului, venețienii au trebuit să se mulțumească cu organizarea unor «Zile ale cinematografului italian», la care s-au prezentat 55 de filme din producția națională și 24 aparținînd celor 17 țări participante — toate aceste pelicule fiind inedite în Italia. Franta a fost prezentă cu *Uman, prea uman* de Louis Malle și *Francezi, dacă ați ști* de Harris și Sédouy; *Frumoasa mască* de Bernard Paul și *Două memorii* de Jorge Semprun. «Zilele filmului

italian» s-au desfășurat între 29 august și 7 septembrie.

În 1974 povestea s-a repetat, dar «Zilele filmului italian» nu au mai avut loc în faimosul Palazzo al festivalurilor, ci în mai multe săli de cinema venețiene; în 1975, Mostra a revenit la Palazzo, fără a fi reușit să-și găsească orientarea și profilul.

Ofensiva criticii

Incidentele și neînțelegerile au și partea lor bună: așa s-a întîmplat cu Favre Le Bret care, sătul de reproșurile repetate din partea unor critici, precum că ar neglija tîrîra cinematografie în favoarea gloriilor consacrate, a propus, în 1961, Asociației franceze a criticii de cinema să creeze o secție specială, paralelă cu festivalul cannez, făcînd însă parte integrantă din el. Astfel s-a născut la Cannes, în 1962, Săptămîna internațională a criticii franceze. Disprezece critici, aparținînd asociației sus-citate, au selecționat 7—8 filme (opere de debut sau al doilea film) ale unor tineri cinești din toată lumea. Filmele au fost prezentate de cite două ori, în sala Cocteau sau chiar în marea sală, după posibilități. Succesul și prestigiul acestei secții crește din an în an, cu toate că manifestarea nu este competitivă: fiecărui participant i se înmînează o diplomă de participare și atîta tot. Dar simplul fapt al selecționării filmului reprezintă în sine o recompensă și o recunoaștere. Munca de selecționare este însă

titanică; ea are loc sub îndrumarea criticului Louis Marcorelles, însărcinat cu coordonarea. În 1972, echipa de selecționeri a trebuit să aleagă 8 filme din 82 lungi-metraje propuse. În 1973 s-au vizionat 105 filme. Această secție l-a descoperit pe Bertolucci, al cărui al doilea film, **Înainte de revoluție**, fusese prezentat în 1964. Tot prin ea, un mare număr de spectatori au putut vedea **Barica-dele de lut** de Jean Louis Bertucelli, **Kes** de Kenneth Loach, filmele lui Skolimovski, Alain Tanner, Peter Fleischmann și multe altele.

După ce au trecut prin această etapă de succes, numeroși cinești și-au văzut reputația consacrată de către festivalul oficial. Iată câteva exemple: în 1972, **Clopotele din Silezia** de Peter Fleischmann, **Po-pă, damă, valet** de Skolimovski — care au participat la competiție, în timp ce Alain Tanner făcea acum parte din juriu.

Filmofagii

Festival — înseamnă de asemenea recepții, recepții oficiale sau mai puțin oficiale. Recepții la care au acces, în principiu, toți participanții. Sînt însă și recepții la care invitațiile sînt trimise pe sprînceană. Aspectul acesta monden și-a pierdut acum prestigiul. Nu mai este de rigoare ținuta de seară. Bugetele limitate nu mai permit, ca altădată, organizarea de serate somptuoase. Mai ales că personalitățile «serioase» și-au manifestat dintotdeauna disprețul față de astfel de frivolități. Ele fac tot posibilul să nu fie invitate. Participarea — să recunoaștem — este o problemă de nivel de viață personal, pentru unii, iar pentru alții reprezintă posibilitatea de a economisi banii pentru o cină. Acolo poți minca pe săturate tot felul de san-vișuri și fursecuri, iar șampania și whiskyul se găsesc la discreție. Pentru unii din festivaliști, care nu sînt invitați în alte părți, aceste recepții sînt o mană cerească.

Etimologic vorbind, festivalul înseamnă sărbătoare. Anumite gazete se silesc să sublinieze importanța acestor «sărbători» colective (care pot fi cîteodată extrem de plicticoase) și la care unii, prin titlurile și calitatea lor, trebuie să participe. Sînt însă și festivități amuzante — și aceasta din mai multe motive: Întîlniști persoane interesante; în- nozi «relații» folositoare. Adevărul este însă că festivalierii serioși, conștiincioși, recunoscuți ca «filmo-fagi» notorii interesați de manifesta-rea propriu-zisă sînt mereu în criză de timp. La Cannes, de exemplu, vin din toate colțurile lumii — în medie — 500 sau 600 de critici de film, cronicari, reporteri de radio și televiziune. Pentru acești oameni festivalul înseamnă un maraton epuizant. Se întîmplă chiar ca un film să placă sau nu, din motive foarte subiective, care n-au nimic de-a face cu calitățile sau defectele

lui, și această din pricina oboseală. Juriul internațional, al cărui membri au fost aleși dintre personalități proeminente ale diverselor sectoare cinematografice (și chiar din afara ei, cum a fost de pildă Georges Si-menon, președinte al unuia dintre festivalurile canneze) este și el su-pus surmenajului acesta care gene-rează și subiectivitatea: În 1962, premiul cel mare de la Cannes a fost atribuit unui film brazilian care, ulter-rior, la Paris n-a putut ține afișul nici măcar o săptămînă.

Una dintre problemele spinoase ale unui festival cinematografic, e-chivalent cu quadratura cercului, este selecția: fiecare țară este invi-tată să-și desemneze candidatul sau candidații. Selecționerii nu pot apre-cia această alegere intrucît nu pot

prefera alte filme, pe care nu le-au văzut fiindcă ele nu au trecut grani-ța țării respective. Această situa-ție creează numeroase fricțiuni și chiar incidente semi-diplomatice. Din acest punct de vedere, în Franța, lucrurile se prezintă astfel: minist-erul afacerilor externe dorește ca un număr cît mai mare de țări să par-ticipe la competiție. Direcția festi-valului cere să vadă înți filmele, și apoi să lanseze invitațiile — în func-ție de valoarea peliculelor. Însăși această alegere reprezintă un cuțit cu două tăișuri — și de aici importan-ța pe care o capătă diferența dintre un film «invitat» de Cannes — și un film «trimis» pe cale oficială.

Alte festivaluri țin să-și aleagă singure filmele și nu numai din lot-ul selecționat de comisia specializată. Așa se nasc alte discuții, în care funcționează din plin legea compensației: dacă se cedează pen-tru un anumit film, se reclamă acor-dul pentru altul, ș.a.m.d. Aceste «tirguiele» sînt imposibil de evitat. Fiecare este stăpîn la el acasă, iar gustul publicului diferă de la o țară la alta. Filme care au avut mare succes în Germania Federală, în Franța trec neobservate. Și invers. Mai există și filme «de prestigiu». Ele sînt proiectate, de obicei, «hors concours», mai ales cînd este vorba de un regizor ilustru. Dar sînt și mari regizori care nu admit ca filmul lor să fie prezentat în afara concu-rsului, de exemplu Luchino Vis-con-ti. Există și superproducții sau filme mai modeste care, nesînuindu-se pe linia generală a manifestă-rii, sînt păstrate pentru seara des-chiderii sau cea a închiderii festi-valului — cînd, prin tradiție, nu se proiectează filme în competiție.

Mai există și vedetele invitate ca să se dea un plus de strălucire acestor seri excepționale. Ele cer — de obicei — un onorariu substanțial și achitarea notei de plată la croitor, costul deplasării coaforului perso-nal, etc. Nu e mai puțin adevărat, că în evoluția generală a festivalu-rilor, aceste obiceiuri au început să dispară.

Sînt invitați, în mod automat, auto-rii și interpreții principali ai unui film. Toți aceștia sînt supuși tor-turilor conferințelor de presă. Criticii foarte serioși nu prea asistă la ele: dacă au întrebări pertinente de pus, le displace să o facă în fața unor gazetari curioși și flămînzi de inedit. Ei fac în așa fel încît să se întîlnească cu autorii și actorii în cerc restrîns. Evident, dacă este vorba de o con-ferință de presă cu Hitchcock, ni-meni nu o ratează: persoana este atît de fascinantă ca și filmele sale, iar replicile lui spirituale sînt cele-bre. Dar pe lîngă o asemenea ex-cepție, cîți alți autori, intimidăți sau aroganți — care ocolesc întrebările sau răspund în doi peri — nu fac decît să ne pierdem timpul!

Vera VOLMANE

Președinta criticilor de cinema și televiziune din Franța

1973. Președinta Festiva-lului de la Cannes, Ingrid Bergman sau «regina festi-valului» cum a fost supra-numită. (În fotografie ală-turi de fiul ei, Robertino Rossellini)





O actriță
se autodescoveră
parcurgând drumul
spre
conștiința socială



«Femeie-obiect», zic unii, actriță conducându-și genial reclama «feministă» în timpul liber, zic alții, nenumărate reportaje cu nenumărate fotografii înfățișând ba actrița-sexy, ba frunțașă unor manifestatii antirăzboinice... Care este deci adevărata Jane Fonda? Felul în care Jean Fonda se autodefineste pune capăt speculațiilor. «Multă vreme (scrie Jane Fonda în Jurnal din Vietnam) n-am trăit decât pentru toalete, eram perfect integrată unei culturi artificiale — este un fapt cunoscut că starul lipsit de conștiință socială care eram, a contribuit la propagarea acestei așa-zise culturi.

Pentru mine acum, nu este vorba numai de a mă sustrage acestor influențe; mă gândesc și la ce înseamnă exportarea unei asemenea culturi în alte țări». Prezintă la Leipzig la un festival de scurtmetraje derulat sub semnul «Filmele lumii pentru pacea lumii», Jane Fonda a declarat: «Nu sînt aici în calitate de actriță, ci de luptătoare, de combatantă, reprezentînd mișcarea antiimperialistă în America».

Se știe că s-a încercat stabilirea unei paralele între activitatea ei și a Angelei Davis. Opinia Janei Fonda în această privință este, din nou, nu numai cea mai autorizată, dar și plină de semnificații în privința

destinului femeii din America de Azi: «Am făcut — spune ea — mai multe manifestații împreună. Noi două sîntem foarte diferite, începînd cu originea noastră și terminînd cu drumul pe care l-am urmat fiecare dintre noi. Totuși noi avem un obiectiv comun. În fluviul care crește neîncetat pretutindeni împotriva imperialismului american, mișcarea noastră pentru pace în Indochina nu a fost poate decât o picătură de apă, dar această picătură și-a îndeplinit menirea sa, găurind piatra (...). Curajul de opinie și încăpăținarea acestei femei minunate mi-au dat enorm de mult curaj pentru a continua lupta, în ciuda amenințărilor cu moartea și a animozităților al căror obiect

le la star la militantă



Femeia — revoltată
în realitate

sint».

Jane Fonda povestește cu multă amărăciune despre perioada în care actrița (superficială și nepăsătoare) a început să cunoască adevăratele realități sociale și politice: «Am pierdut mulți prieteni, dintre colegii mei actori, dar am găsit alții, cei mai buni».

Mai dificile au fost la început relațiile ei cu Henry Fonda: «tatăl meu este un om bun care n-a comis nimic murdar din punct de vedere politic la Hollywood; dar care n-a avut nici forța de a rupe cu acest mediu. Când am invitat invalizi de război americani acum câțiva ani în casa noastră și când m-am dus împreună cu ei să protestăm în fața Pentagonului și a

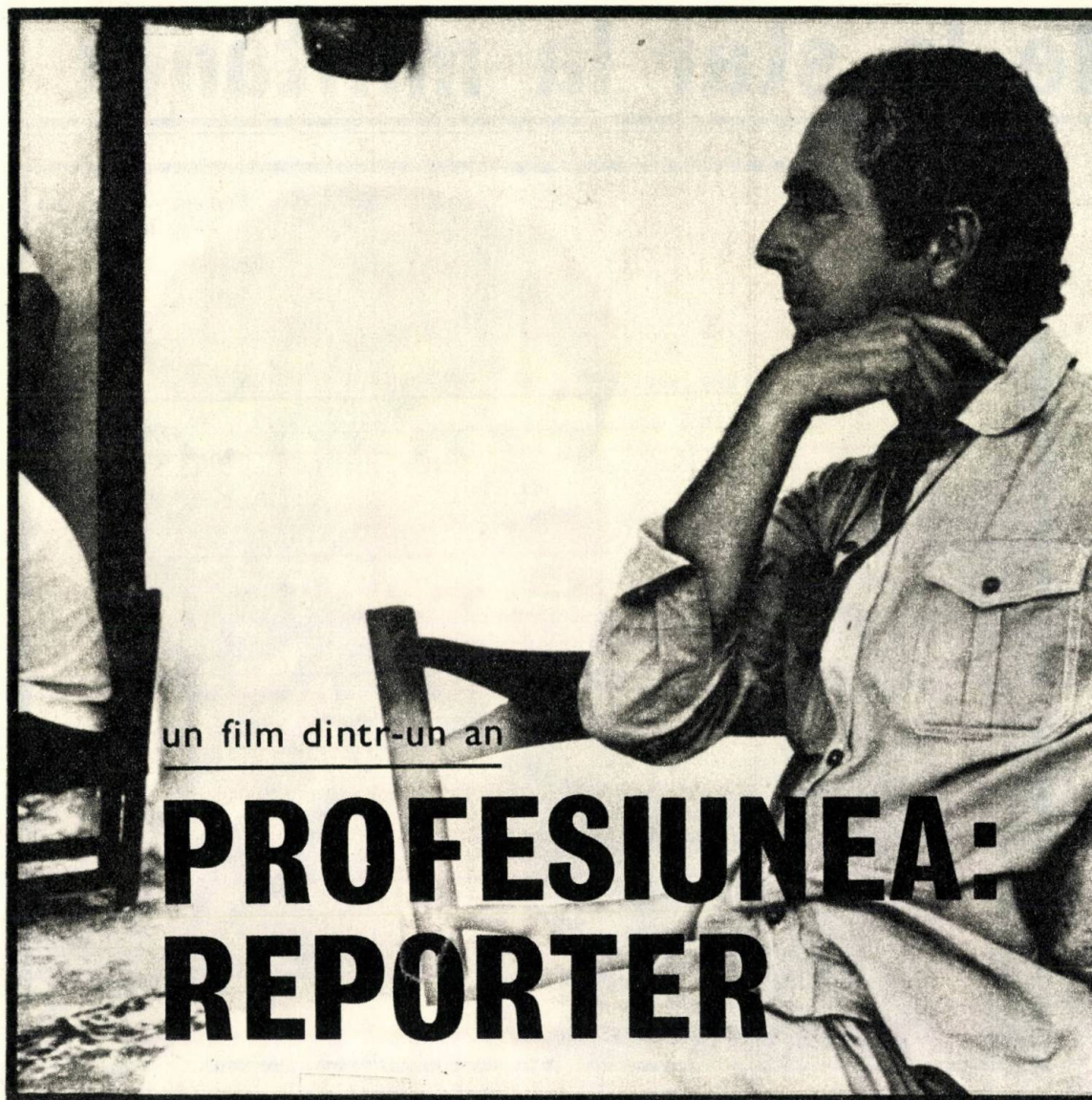
Casei Albe, am devenit, cum spunea el, fosta sa fiică. După ce mișcarea împotriva războiului din Vietnam s-a extins, tatăl meu a înțeles că noi nu sintem doar o mică sectă de revoltați».

Conștiința socială și activitatea sa de combatantă pentru pace au determinat-o pe Jane Fonda să-și reconsidere și activitatea sa de actriță: «Unul din momentele principale pentru mine a fost «Și caii se impușcă, nu-i așa?» cu Sidney Pollack ca regizor. Acest film, care a fost și angajamentul meu politic, m-a obligat de atunci să caut roluri serioase, în filme ale căror mesaje au mai multă greutate. Dar pînă să găsești la noi un bun autor și regizor, trece mai multă vreme.

Și pentru că un actor nu trebuie să-și piardă exercițiul, mi se va întîmpla din cînd în cînd să joc în vreun film de divertisment. În orice caz, aș vrea să reduc asta la minimum. Pentru moment (...) joc în prima coproducție americano-sovietică și (și tot pentru prima oară) intru în relație cu un star hollywoodian: Elisabeth Taylor (ce înseamnă hazardul!). Mai tîrziu voi produce eu însămi un film despre revoluția americană. Film în care vor juca tatăl meu, Henry Fonda, și fratele meu».

De la «femeia-obiect» la lupta pentru pace împotriva imperialismului, iată un drum exemplar al multor femei americane...

Radu GEORGESCU



un film dintr-un an

PROFESIUNEA: REPORTER



«Antonioni, scria Alberto Moravia pe vremea «Noptii» și a «Eclipsei», se aseamănă cu acele păsări solitare care cîntă doar cîteva note dar o fac zi și noapte. În toate filmele sale se fac auzite acele note și numai ele»; astfel, pornind de la această metaforă, putem spune «o singură notă dar de o mare profunzime pe tema dificultății raporturilor, urîteniei vieții moderne, dezolării destinului uman». Definiția moraviană apare exactă și în lumina acestui ultim film al lui Antonioni, «Profesiunea: reporter», cu o corecție esențială: discursul lui Antonioni poate să

apară, și chiar în mod sigur apare, ca un «singur vers», ca o singură notă; dar nu repetată de la un film la altul, ci compusă din diferite filme.

În «Profesiunea: reporter» deci, spectatorul nu va afla un discurs complet diferit de ceea ce pînă acum caracterizează opera lui Antonioni de la «Cronica unei iubiri» (1950) pînă la «Zabriskie Point» (1970). Dar acest discurs apare îmbogățit pentru cine are ochi să vadă și urechi să asculte și pătrunde dincolo de aparența filmului.

Aparența —adică subiectul, construcția narativă a filmului, este cea a unei trame polițiste (de altfel,

nu tocmai Antonioni își definise «Aventura» ca un roman de serie neagră pe dos?), fiind relativ simplă. Un ziarist de la televiziune, David Locke, încearcă să stabilească un contact cu răsculații dintr-o țară africană. Întorcîndu-se la hotelul său din acel loc îndepărtat de pe continentul negru, descoperă că vecinul de cameră, David Robertson, e mort. Atunci schimbă fotografiile de pe cele două pașapoarte, aduce cadavrul în camera lui, anunță hotelierul că Locke a murit și părăsește Africa. După o scurtă escală la Londra unde pătrunde pe ascuns în casa sa pentru a descoperi (sau poate știa deja) că soția sa are un iubit, pleacă

**Ultima realizare
a lui Antonioni
pare
o întrebare
adresată
filmului însuși:
Ce înseamnă
a vedea
fără
a înțelege?**



la Monaco urmînd indicațiile de pe biletul de avion al lui Robertson. Aici, după ce obține niște documente privind un trafic de arme, se împrietenește cu un alt negru care, luîndu-l drept Robertson, i se prezintă ca emisar al răsculaților și-i mulțumește pentru ajutorul dat în lupta lor. După un timp negrul este prins de reprezentanții guvernului țării africane, e interogată și torturat. Urmărind pas cu pas notele misterioase din agenda lui Robertson, Locke ajunge la Barcelona, unde, vizitînd construcțiile lui Gaudi, întîlnește o studentă la arhitectură (pe care o văzuse în fugă și la Londra) și care îl ajută să evite întîlnirea cu

Martin Knight, un producător de la televiziune prieten cu el, care aflînd de prezența lui Robertson la «moartea» lui Locke, îl căuta pentru a afla amănunte asupra morții acestuia. Dar continua fugă a lui Locke-Robertson dă de gîndit lui Knight și Rachelei (d-na Locke); ei încep să-l urmărească în toată Spania pe David care era însoțit de studenta în arhitectură. În acest timp emisarii guvernului respectivei țări africane cred că se află pe urmele prietenului răsculaților — Robertson. Și toți îl ajung din urmă într-un mic hotel dintr-un sat unde David se refugiase tot urmînd însemnările din agenda lui Robertson, parcă pornind pe urmele destinului acestuia. Aparatul descrie această concluzie a povestirii în două moduri: unul, foarte lung, durează 7 minute, compus dintr-o singură mișcare lentă care-l înfățișează pe David întins pe pat; piața încinsă de soare și aproape pustie se vede prin grile; fata, care între timp a ieșit și se uită către fereastra lui David; un bătrîn așezat și cîțiva copii se joacă în depărtare; sosirea unui automobil din care coboară negrul ce se îndreaptă spre intrarea hotelului; șoferul, un alb, se apropie de fata lui David și o întreabă ceva; negrul care se reîntoarce la mașină și pleacă în fugă; sosirea unei mașini a poliției, deci a unui alt automobil, din care coboară cîțiva funcționari, îmbrăcați în haine de oraș, și soția lui Locke; cu toții se îndreaptă către hotel (între timp aparatul de filmat a «ieșit» pe fereastră în piață și, descriînd un cerc în jurul său, privește acum fereastra hotelului din afară) intră pe coridorul ce duce la camera lui Locke unde fata încearcă să intre; camera lui Locke; corpul bărbatului întins pe pat cu fața în jos; polițistii; Rachel și fata tocmai intră; un funcționar constată moartea bărbatului; soția lui Locke afirmă că nu-l recunoaște; fata acceptă să-l identifice drept Robertson; și, un al doilea mod, o încadratură statică a fațadei hotelului în timpul nopții, luminată de reflectoare care prezintă o imagine calmă, lucrurile intrate în normal.

Filmul lui Antonioni, la care «Profesiunea: reporter» ne duce imediat cu gîndul, este «Blow Up», adică cu cel care din multe puncte de vedere poate fi considerat capodopera regizorului. În «Blow Up» ca și acum alegerea protagonistului, prin care, ca să spunem așa, regizorul filtrează «sentimentul realității», este primul indice al discursului lui Antonioni. Thomas din «Blow Up» e un fotograf, adică un

om care prin profesiunea sa păstrează un raport obiectiv cu realitatea, fixîndu-i datele concrete; David din «Profesiunea: reporter» e un ziarist, adică un om a cărui profesiune îl obligă să descrie «situații reale», să culeagă și să comunice sensul lucrurilor. Diferența dintre cei doi — una printre multe, se înțelege — este că situația lui David începe de acolo de unde se termină cea a lui Thomas. Pentru fotograf din «Blow Up» imposibilitatea de a descifra realitatea era concluzia la care ajungea după ce s-a autoiluzionat că poate să prindă pe peliculă lucrurile așa cum au fost. Pentru ziaristul din «Profesiunea: reporter», dificultatea de a cunoaște realitatea este tocmai punctul de plecare, subliniat prin tentativa eșuată a lui David de a intra în contact cu răsculații, prin mutismul interlocutorilor săi, prin prezența soldaților guvernului în deșert (aproape o barieră de netrecut pusă în calea cunoașterii), prin rătăcirile sa pe întinderile de nisip și prin deșertul însuși: un orizont continuu unde e imposibil să distingi direcțiile de urmat, drumurile. Vedem apoi în timpul filmului (secvența cu vrăjitorul în care David, în interviul filmat pe care Rachel și Knight îl reproiectează mereu, încearcă de a aplica propriile sale scheme culturale, întîmpină un refuz) că, așa cum spune nevasta în timpul unui flashback, David știe să se pună într-o situație reală, dar nu știe să poarte un dialog real.

Punctul de pornire al filmului este deci: starea de cunoaștere a protagonistului care încearcă să trăiască un raport iluzoriu cu realitatea, care nu are mijloacele (culturale și umane) pentru a o putea descifra, mai mult, pentru a identifica datele. De aici derivă decizia de a renunța la propria-i identitate, de a elimina propriu-i trecut, propriu-i viitor și de a trăi (sau de a încerca să trăiască) viața altuia, adică un viitor diferit de cel ce-i fusese predestinat. «Profesiunea: reporter» este tocmai povestea unei imposibilități: aceea, iluzorie, de a se sustrage rolului propriu, de a se autoanula, apăsînd trăirea unei alte vieți. Dar în primul rînd nu ajunge să te comporți ca un altul pentru a fi ca un altul: a copia actele pe care le presupui ca acel altul să le fi făcut (a urma itinerarul său, întîlnirile sale), nu înfirmă prima realitate care în cazul lui David continuă să-l urmărească în forma soției sale Rachel și a

amicului Knight care cred că urmăresc pe Robertson. A te comporta ca un altul înseamnă să accepți necunoscutele vieții sale, înseamnă să trăiești destinul său (care este să moară) fără ca acesta să fie al tău. Pentru că — așa cum spune povestea lui David, referitor la orbirea sa conștientă, odată redobândită vederea, mai întâi crede că vede, apoi refuză să privească, deci moare disperat de ceea ce vede și din această pricină nu mai putea «imagina» — orbirea noastră e totală: nu pentru că nu știm să ne vedem pe noi înșine și realitatea noastră proprie, ci nu știm (nu putem) să privim în absolut: «lumea așa cum e» ne înspăimintă, e ostilă, incognoscibilă. Și nimeni nu se poate iluziona că a depășit propria sa «orbire» fără să plătească cu alte necunoscute

angoasa de «a vedea»: cine vrea să iasă din propria sa viață, falsă, moare pentru că a rîvnit la adevăr.

Și de altfel care este adevărul? Antonioni nu investighează numai viața, datumul esențial al vieții este de a vrea (nu de a nu putea) să cunoști. El pune în discuție chiar limitele cinematografului însuși. Penultima secvență citată (precedată de o discuție semnificativă dintre David și fată în cursul căreia se face un schimb de informații asupra a ceea ce este real și asupra a ceea ce este aparent, e departe de a fi doar un act de bravură; ea reprezintă raportul dintre realitate și reprezentarea ei pe care Antonioni îl pune în discuție. Incadrînd fereastra ca un ecran, în interiorul căruia «se petrec evenimente» și minuiind aparatul de filmat în afara ferestrei, parcă dorind

să abolească reprezentarea și să acosteze treptat «evenimentele» — totul într-o singură secvență care abolește orice simbol al duratei reale — Antonioni pare să sublinieze în același timp iluzia și neputința cinematografului însuși.

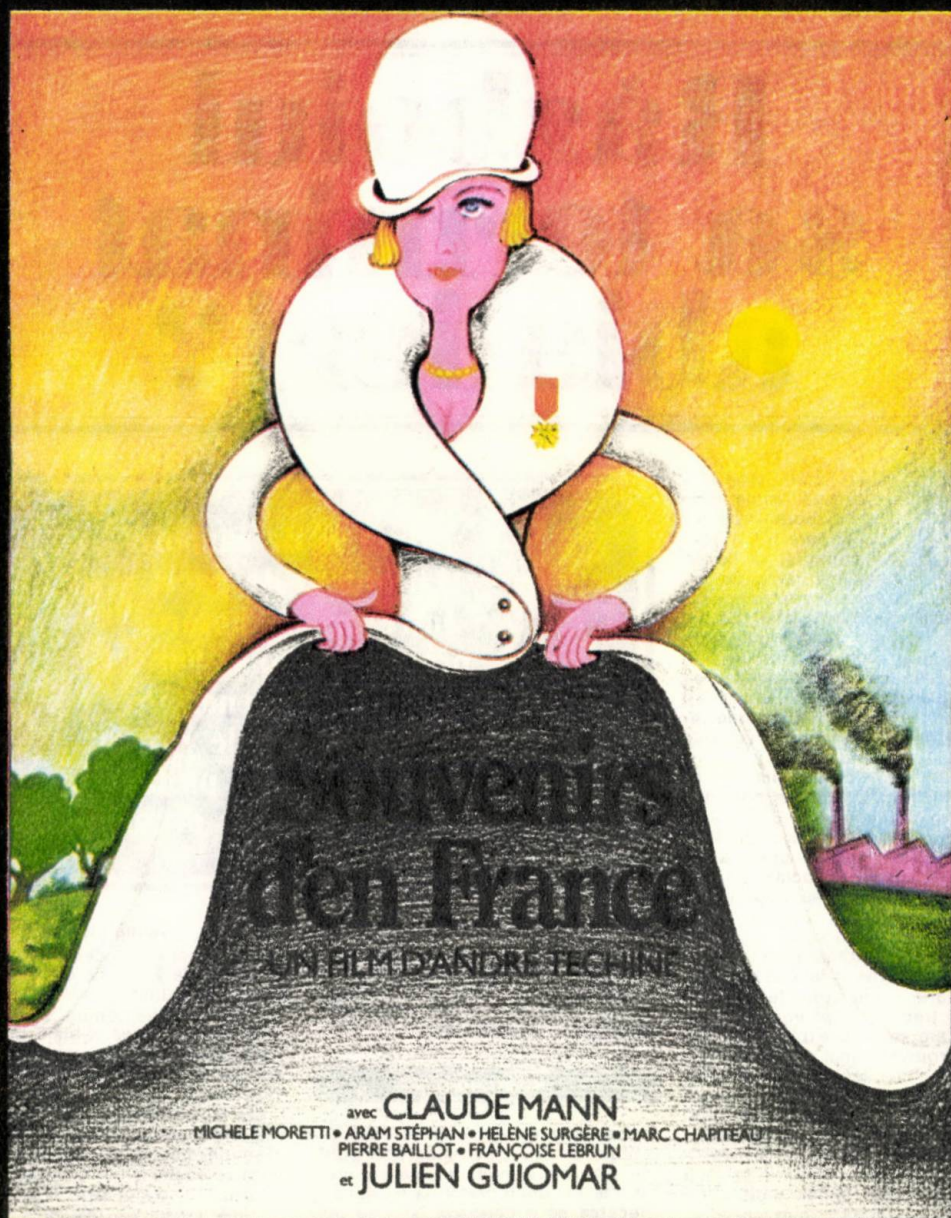
Ca și fotograful din «Blow Up» cu aparatul său, reușim de fapt în cel mai bun caz să înregistrăm dar nu să pătrundem misterul lucrurilor. «Profesiunea: reporter» este o radiografie a imposibilității fiecăruia de a schimba destinul individual, a imposibilității tuturor în lumea occidentală de a surprinde sensul propriei reclusiuni și fuga inutilă de sine însuși.

LINO MICCICHÉ
Președintele Festivalului de la Pesaro

Un film care pune în discuție limitele cinematografului însuși
(Jack Nicholson și Maria Schneider)



filmele anului 1976



«Souvenirs d'en France» — (cum să traduci ceva care mizează totul pe o sonoritate ce te poate duce cu gândul la o țară sau la o vîrstă — vîrsta copilăriei?) — filmul acesta al lui André Techiné, despre viața unor emigranți spanioli în Franța, a trezit incintarea multora. Dar mai ales a lui Roland Barthes care găsește că marele merit al peliculei stă în felul cum povestește autorul și cum folosește el prezența obiectelor, aduse parcă în cadru să vorbească ele despre oamenii care le folosesc. «Un film — spune Barthes, în care obiectele se dovedesc a fi într-adevăr inteligente... Un film care îl învață pe cineast că pentru el există un singur cuvînt sacru — taie!»

Războiul s-a terminat abia ieri?



Da, cinematografia poloneză revine asupra războiului cu încăpăținare. El a fost și continuă să fie un nesecat izvor de inspirație pentru această modestă cinematografie. Să fie aceasta o «fugă» sau o «metodă» de a-l pune pe om într-o situație fără ieșire? S-ar părea că o asemenea logică ar avea un sens în unele țări europene. Și anume acolo unde ultimul război, cu toate consecințele sale sociale și umane, poate fi considerat un episod încheiat istoriceste. Războiul a avut un complex de motive, o desfășurare dramatică, un epilog, după care s-a creat o situație nouă; în unele locuri, o serie de categorii umane, sociale și politice nu au ajuns prea departe de punctul de plecare. Trebuie notat pe margine că și, în asemenea caz, lucrurile nu sînt atît de simple. Istoriografia modernă — fără să mai vorbim de artă — nu consideră evenimentele trecute drept episoade închise, care se auto-explică printr-o logică proprie, ci mai degrabă fenomene deschise, legate de toate evenimentele petrecute înainte și după apariția lor. De aici necesitatea unei continue reevaluări a acestor fenomene; de aici cunoscuta expresie că fiecare generație își scrie propria sa istorie. Totuși tematica ultimului război nu a devenit în cinematografia țărilor apusene o oglindă în care să-și privească chipul generațiile următoare. Procesul de cristalizare a idealurilor democratice a avut loc în confruntarea cu fascismul. Mai târziu, pe măsură ce amintirile din perioada războiului au început să se estompeze, tema războiului începe să pălească, ea cedează locul surselor de inspirație din dramele și confruntările de idei, contemporane conglomeratului de situații în care se formează relațiile noi între oameni și între om și societate.

Dar, între timp, după cum scria

prin anii 60 un critic italian, în Polonia se perpetuează totuși senzația că războiul s-a terminat abia ieri sau continuă încă. E oare o obsesie generală a cineaștilor, a întregii cinematografii, a publicului?

Anotimpurile

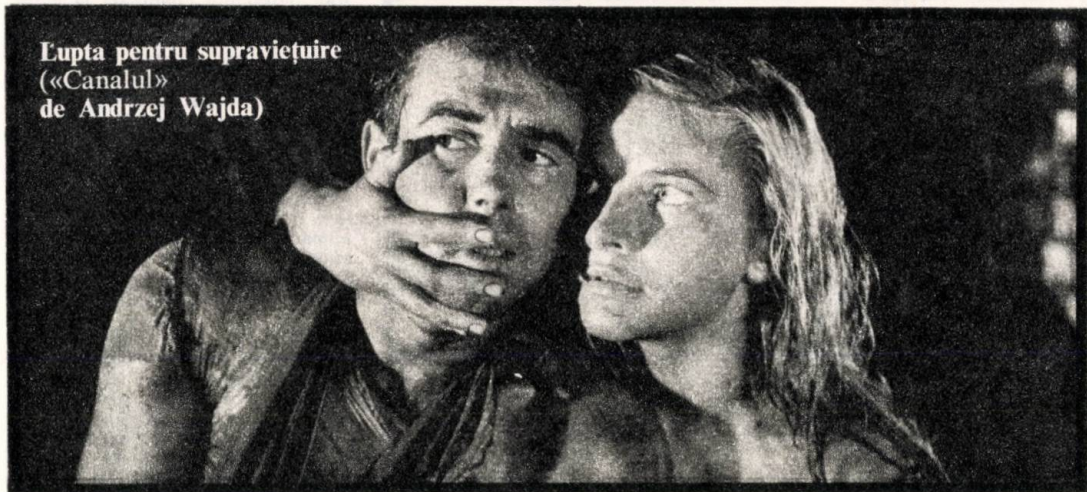
Da, deoarece tema războiului constituie pentru cinematografia poloneză ceva mai mult decît pentru multe alte cinematografii; ea își așează pecetea pe o perioadă istorică mai lungă decît anii 1939—1945, ea reprezintă ceva mai mult decît evenimentele trăite de o singură generație, evenimente care se estompează încetul cu încetul în memoria creatorilor și a spectatorilor săi. Nu mă gîndesc la numărul de victime, la imensul sacrificiu și eroism, la aceeași întreagă aritmetică de jertfe, în care Polonia, din păcate, a deținut unul dintre primele locuri. Mă gîndesc la intensitatea trăirilor, la intensitatea lor istorică, morală, social-politică. Caracterul filmului polonez de război nu este determinat

decî, de capriciile unei memorii colective, care reține ceva, uită altceva pe drum, fără să știe ce și cum; nu este determinat numai după parametrii unei hecatombe, ci de complexitatea și bogăția vieții individului și a societății, care s-au întîlnit și exprimat cu o mare forță în tema războiului.

De la început trebuie subliniat că războiul polonez cuprinde cîteva episoade, fiecare cu un alt conținut istoric, social și emoțional; fiecare imprimat cu o altă forță, în conștiința socială colectivă; mai ales trebuie să ținem cont de multitudinea aspectelor emoționale ale războiului. Mai ales cînd vorbim despre artă, dar mai ales atunci cînd vorbim despre filmul polonez, atît de sensibil față de aceste aspecte.

De exemplu: anul 1939. Această primă dată conține explicația eroismului și a jertfei care vor exista în toate episoadele — însă însoțite de nuanța părerii de rău, de nostalgia pierderii. Pierdere, să spunem, fără accentul definitivului, fără disperare, fără jale. A existat în această perioadă motivul despărțirii de o

Lupta pentru supraviețuire
 («Canalul»
 de Andrzej Wajda)

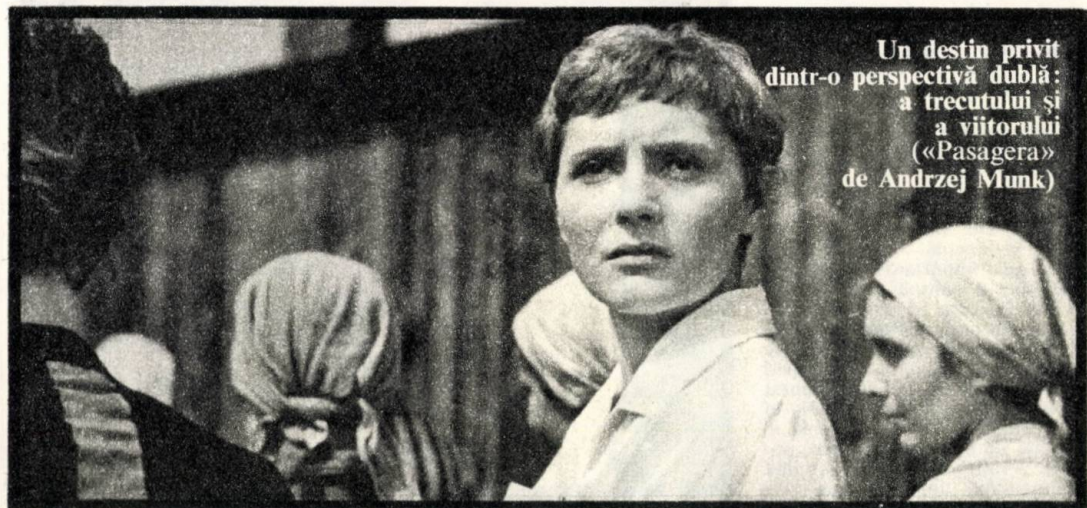


anume lume, motivul unui bun rămas: sentimentul intrării într-un tunel întunecat al cărui capăt nu poate fi zărit. Aceste tonalități au fost înregistrate de aproape toate filmele poloneze despre anul 1939. Apoi anul 1944: Răscoala din Varșovia. Din nou eroism, jertfă, însoțite însă de un tragism mai accentuat, de amărăciune și disperare. Lupta în ilegalitate, războiul de partizani. Tonul de amărăciune este estompat; în locul lui apare firul unei lupte crâncene și singeroase, însă organizate și îndreptate clar în direcția viitorului; firul apărut (nu fără greutate) al solidarității tuturor polonezilor în fața primejdiei. La capătul «tunelului» începe să se zărească o lumină. În sfârșit, anii 1943—1945, războiul, soarta polonezilor din Armata poloneză renăscută. Aici apare clar firul victoriei și împreună cu el firul unei noi forme a societății, care s-a născut după victorie.

Scriu despre aceste «canotimpuri»

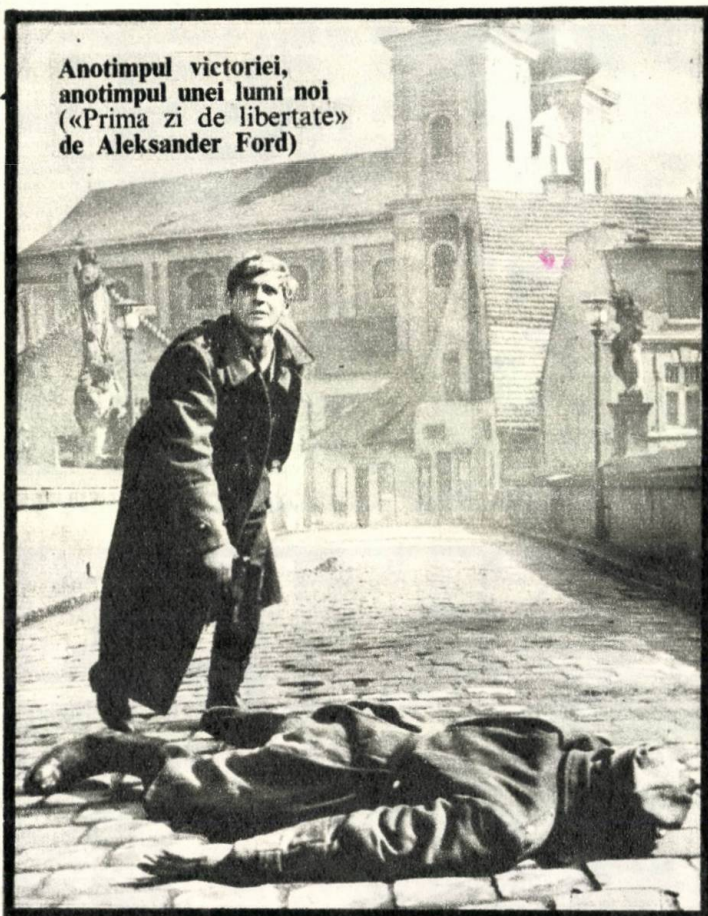


Leit-motivul
 despărțirii de o lume
 («Cinzele zile de pace»
 de Stanisław Lenartowicz)



Un destin privit
 dintr-o perspectivă dublă:
 a trecutului și
 a viitorului
 («Pasagera»
 de Andrzej Munk)

**Anotimpul victoriei,
anotimpul unei lumi noi
(«Prima zi de libertate»
de Aleksander Ford)**



trăit momentul culminant la jumătatea secolului XIX — literatura lui Mickiewicz, Slowacki, Krasinski, Norwid — care printr-o coincidență ciudată (nu aici este locul de a o explica) a rămas vie și mereu reînnoită în decadele următoare secolului XIX, și până la Ștefan Zeromski, Stanisław Wyspiański și unii scriitori din perioada dintre cele două războaie mondiale. În asemenea context, peste tabloul războiului, peste suma experiențelor naționale, s-a suprapus un sistem de simboluri, o rețea de percepții, urmate apoi de un anume fel de interpretare a lumii. Deci un sistem format în această puternică și mereu vie tradiție a romantismului polonez. Greutatea acestei tradiții este simțită în întreg tabloul războiului prin care ea a fost reînviată de către arta filmului polonez și, prin receptarea acestei arte, de către publicul polonez.

Ce înseamnă aceasta? Înseamnă că războiul a apărut sub formă de schițe, drame, metafore pline de conținut sentimental, sub forma cea mai cunoscută publicului, în dialog cu sensibilitatea generală. De aici, aceea formidabilă, chiar neașteptată, rezonanță a filmelor școlii poloneze. De aici universul războiului în această perioadă sub o formă mai poetică, vizionară, mai parabolică decât forma unor scrupuloase înscrisuri istorice a evenimentelor, a cauzelor și urmărilor.

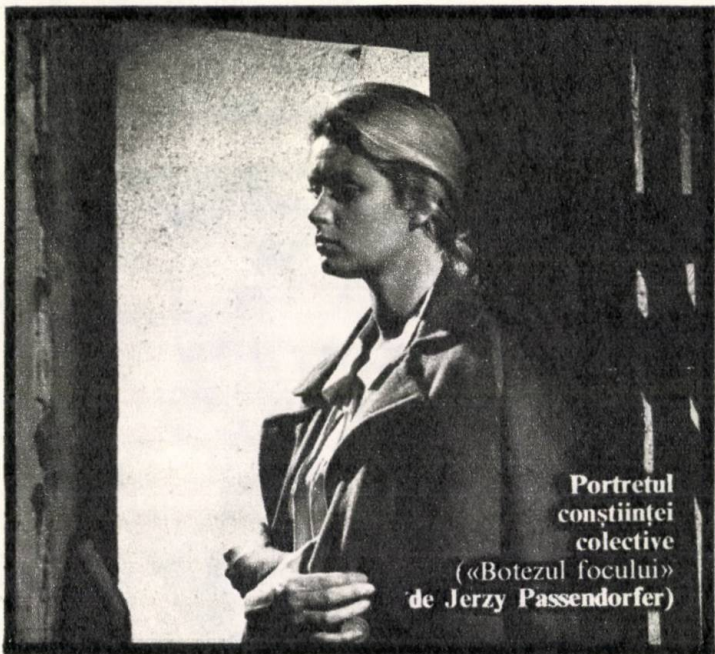
Pe de altă parte, și indiferent de voia noastră, folosirea, în raport cu evenimentele războiului, a unei chei luată din tradiția romantică, a determinat accentuarea unor trăsături. A unor trăsături care au fost cel mai strins legate de tradiție: nu numai tema unei jertfe nelimitate, nu nu-

schimbătoare pentru că, fără sublinierea lor, tabloul războiului oglindit de filmul polonez ar rămâne neclar și haotic.

Tradițiile

Mai ales, pentru că, deasupra împrejurărilor istorice, deasupra experienței personale și colective a polonezilor, deci și deasupra filmului care a crescut din ele, apasă și o anume realitate culturală, în cel mai larg sens al cuvântului.

Să deschidem aici o paranteză, pentru că fără aducerea aminte a unor trăsături elementare ale cinematografului polonez imaginea va fi neclară. Spre deosebire de multe cinematografiile ale lumii, filmul în Polonia Renăscută — cel puțin toate operele sale importante — s-au inspirat dintr-o cultură matură, care a existat înaintea lui și în afara lui, mai ales din cultura literară, dezvoltată mai bine din punct de vedere al gândirii, mai complicată din punct de vedere estetic. Filmul integrat acestui tip de cultură se înscrie în cadrul tradițiilor, mai cu seamă al celor mai viu acceptate de către societate. Printre ele există tradiția romantismului polonez, care și-a



**Portretul
conștiinței
colective
(«Botezul focului»
de Jerzy Passendorfer)**

mai tema îndatoririlor civice, ci și tema înfruntării omului cu istoria. De aici au apărut, mai ales în operele care erau în zona de acțiune cea mai apropiată de această tradiție, motivele tragice. Acest lucru trebuie înțeles astfel: forțele acestui impuls cultural au regrupat personajele în jurul dramei războiului, lucru la care era firesc să se ajungă...

Contextul

În privința imaginilor cinematografice ale războiului există, în sfârșit, o anume împrejurare, fără de care o interpretare justă a filmului polonez este pur și simplu imposibilă. Anii 1939—1945 au constituit ceva mai mult decât o sumă de episoade din război văzute dintr-o anumită perspectivă. Sfârșitul războiului a adus acestei sfări o fundamentală reînnoire a structurilor sociale, a relațiilor între oameni, a provocat procese de schimbare a mentalității, a inițiat o înțelegere nouă față de poziția omului în societate.

Anii de război au constituit deci, pentru această țară, nu numai o culegere de episoade de eroism pe cimpul de luptă, ci și o perioadă de cristalizare — inițial mai lentă, apoi mai accelerată — a unei noi conștiințe sociale, istorice și de clasă. Acest fapt de o importanță majoră, deseori uitat de observatorii neatenți, s-a imprimat de-a lungul în-

tregului film polonez despre război.

Procesul de cristalizare a unei conștiințe noi este însă complicat, el cuprinde cel puțin două rînduri de judecăți: aprecierea momentului care se termină și a celui care urmează. Cred că ambele sînt consemnate de filmul polonez. Primul, de a apărut ca un curent polemic; însă polemic nu față de imponderabil — filmul polonez despre război nu are asemenea trăsătură — ci față de un anumit fel de înțelegere a istoriei, de o anumită concepție despre soarta omenească confruntată cu istoria, chiar și de o anumită mitologie. Acest spirit autocritic, uneori întortochiat, alteori ascuns — de aceea uneori interpretat greșit — poate fi găsit în operele mai vechi ale școlii poloneze, chiar în creația lui Andrzej Munk.

După aceea a început să apară celălalt curent — nu polemic față de ceea ce dispăre — ci analitic, afirmativ față de ceea ce trebuia să apară. Filmul a demonstrat într-un fel că în timpul războiului a început să se formeze și să se maturizeze o nouă solidaritate, nu numai față de primejdie, nu numai în fața necesității luptei, dar și față de ceea ce trebuia să vină după victorie: ce va deveni țara lor, ce ordine socială și umană se va stabili. Exemplele civice de bază care apar în filmul de război polonez cîștigă aici parametri noi, concreți, din punct de

vedere istoric și social.

Din cauză că războiul a adus o schimbare atât de profundă iar filmul polonez a înregistrat această schimbare, filmul conține ceva dintr-o autentică epopee populară; porțrețe de oameni sau de grupuri de oameni în fața evenimentelor, în timpul desfășurării cărora au loc transformări dramatice ale societății, ale structurilor sale, ale normelor sociale, morale și politice. Deci n-aș compara filmul polonez cu alte manifestări ale cinematografului din timpul războiului. Mai degrabă l-aș compara cu acele cinematografii care au arătat și au încercat să fixeze în conștiința colectivă tabloul unor mari reînnoiri, momentul în care se formau, tumultuos, elementele unei noi ordini, cînd se delimitau granițele nu numai între popor și dușmanii săi, ci și între trecutul și viitorul acestui popor.

Dacă filmul *Cenușă și diamant* al lui Andrzej Wajda pare a fi opera cea mai importantă în istoria cinematografului Poloniei populare, asta se datorează faptului că aici și-a spus cuvîntul, cu mai mare dramatism și puritate, tematica filmului polonez de război. E prima zi de pace, războiul s-a terminat... «abia ieri». Această zi arată tot ceea ce există în subconștientul întregului film polonez de război; iată ce va dispăre împreună cu războiul, iată



O parabolă
despre demnitate
(«Arta de a iubi»
de Wojciech Has)

ce aduce pacea, iată de la ce trebuie să ne luăm rămas bun, la ce ne putem aștepta, iată prețul acestei schimbări. Și asta nu în ordinea unor generalități sociale, ci în imagini ale unor drame personale clocotitoare, în ordinea lui «a fi sau a nu fi» al fiecărui om.

«Războiul s-a terminat ieri»... spune un critic străin. Înșă nu numai războiul s-a terminat ieri, ieri s-a sfârșit un anume univers și a început altul, iar războiul fusese scena acestui sfârșit și a acestui început.

Toate acestea determină **caracterul** filmului de război polonez. Înșă ce determină **evoluția** lui? Din cele spuse reiese că filmul de război polonez a avut etapele sale, desfășurările sale și o ordine. Care sînt

mină, deci schimbările de cadru — nu sînt polemice unul față de celălalt — deși pot deveni polemice — ci mai degrabă complementare.

Priviri succesive descoperă un cîmp vizual tot mai larg, din ce în ce mai complex, pentru că fiecare generație vrea să vadă în film ceea ce li este mai necesar, ceea ce așteaptă ea cel mai mult de la viitor, ceea ce satisface în cea mai mare măsură cerințele sale sufletești și ideologice.

N-aș vrea să prezint în această schiță sumară logica deplină a procesului evolutiv al filmului de război în Polonia și nici să definesc fazele lui succesive. De altfel acest proces nu s-a desfășurat cu o consec-

pat la război.

Iar această perspectivă autobiografică a avut consecințele sale estetice. Se știe că estetica portretului diferă de cea a autoportretului. Nu este vorba nici măcar de o idealizare, pentru că aceasta este posibilă în ambele cazuri; ci mai degrabă de o anume stare de neliniște, față de sine, în postura de model al propriei arte, de felul de a-și privi propriul chip, propria frumusețe sau urîtenie, de o anume stare de jenă care trebuie învinsă într-un autoportret și care nu apare în portrete; este vorba de un alt tip de pătrundere, diferit, atunci cînd este vorba de noi înșine, și diferit cînd este vorba de alții; de asemenea, este vorba de o anume ironie, care sună



O generație care a plătit cu sînge prețul victoriei
(«Ultima bătălie» de Witold Losiewicz)

factorii săi determinanți?

Am spus în introducere că fiecare generație își scrie propria sa istorie. Această frază nu determină o relativitate deplină, nu constituie negația existenței istoriografiei în favoarea unor fenomene capricioase și schimbătoare. Ea constată doar o logică de ordin psihologic și în același timp social. Fiecare eveniment istoric conține o bogăție de fapte, condiționate obiectiv și subiectiv, de stări sufletești, umane, ideologice. Asta dacă înțelegem istoria în evoluția ei. Dar dacă studiem evenimentele istorice în confruntare permanentă cu întîmplările din trecut și cu întîmplările ce urmează — atunci, cu trecerea timpului, acest fapt istoric capătă mereu o lumină nouă. Ies din întuneric firele evenimentelor neobservate mai înainte, iar umbra, mutîndu-se, face mai puțin vizibil ceea ce strălucea cîndva în plină lumină. Schimbările de lu-

vență cronologică, ci s-a dezvoltat parcă în meandre; evoluția are direcția sa generală, însă această direcție nu poate fi reprezentată printr-o linie dreaptă. Aș vrea să relev unele mecanisme ale acestui proces evolutiv.

Mecanismele

Filmele de război ale primei generații conțineau note autobiografice, însă nu în cel mai strict sens al cuvîntului. Nu este vorba despre faptul că Wajda, Munk, Konwicki sau Stawinski (ca scenarist) au prezentat pe ecran fragmente ale biografiilor lor. Este vorba de o sumă de experiențe istorice, și în același timp emoționale, ale lor pe baza cărora și-au formulat păreri. Este vorba, deci, de identificarea cu o anumită generație: oamenii care au partici-

cu totul altfel cînd devine autoironie. Această paranteză «autoportretistă» pe care am deschis-o aici nu este abstractă. În esența lui, filmul de război în versiunea «autobiografică» a conținut ceva din aceea neliniște sentimentală, confuzie, blîndețe și ironie, amestec de încîntare și maliție pe care îl are orice om față de sine însuși. Mai departe: este vorba de unele probleme principale, nestilistice. Pentru prima generație de cineaste, care s-a identificat cu contingentul eroilor noștri, arta filmului a constatat în crearea unei realități depline, autonome, bogată în informații istorice. A constatat mai degrabă în comentarea — lirică, dramatică, ironică — a realității pe care toți autorii și spectatorii o poartă în ei. Sensul acestor creații, din punct de vedere al funcționării lor în conștiința audienței, era deci oarecum complementar: comenta ceva, un lucru pe care fiecare îl

purta în memorie.

Pentru următoarea generație de spectatori, lucrurile stau altfel. Apare un sens complementar, dar față de ce? Baza biografiei comune, a identificării depline a generațiilor a început să dispară la jumătatea deceniului al șaselea. În sălile de cinematograful au apărut spectatori care nu mai cunoșteau capitolul experienței comune la care se apela. Dacă ei au așteptat ceva de la filmele despre război, atunci acest ceva consta în crearea unei realități autonome, a unui tablou mai amplu și mai bogat în informații. Seria filmelor de război din a doua jumătate a anilor 60, precum și o serie de filme mai noi, sînt victima acestei schimbări de perspectivă. Au cîștigat ceva, dar au și pierdut ceva; cîștigul era de partea cunoașterii, pierderea de partea forței de expresie.

De aici, se pare, a început o oarecare schimbare a accentului — nu numai estetic, ci și de conținut. Prima generație care a purtat în sine întreaga experiență a fost cea mai mișcată și interesată în prețul cu care trebuie plătit războiul — victoria — pentru că acest preț fusese deja plătit de această generație. Generația următoare — acestea sînt regulile succesiunii generațiilor — a fost interesată mai mult de efectul acelei jertfe decît de prețul ei, de efectul ei istoric, social și uman palpabil. Așadar prima generație a fost fascinată de întîmplările dramatice ale acelor care au plătit un preț, iar generația următoare a vrut să vadă chipul victoriei și ceea ce a adus ea.

Simțul răspunderii

Constatăm, deci, o permanentă evoluție. Însă cuvîntul «evoluție» trebuie înțeles corect, fără antagonisme între elementele sale. Noul film de război polonez trebuie privit ca un fenomen unitar, ca o frescă ale cărei figuri se completează și se comentează reciproc. Fiecare element trebuie văzut în contextul evenimentelor ce au precedat sau au urmat războiului. Deci, dacă vom privi filmul polonez de război, cu o asemenea privire, azi, după 30 de ani, vom observa tot ce s-a schimbat în el, apariția elementelor noi în locul celor vechi.

Să privim însă și ceea ce este permanent, neschimbat și omniprezent în toate fragmentele frescei: simțul răspunderii față de propriul destin, renunțarea la scopurile personale pentru cele colective, jertfirea fără preget a vieții, avîntul romantic și datoria civică — tot ceea ce marii gînditori, poeții sau oamenii de stat ai acestei țări au cuprins de-a lungul secolelor în cuvîntul **patriotism**.

Boleslaw MICHAŁEK



Serialul serialelor

Întîlnire cu:

— **Eroi din cărțile
de istorie,
cu Da Vinci,
Columbo,
Samantha,
Pollyanna,
Judy
și
multe O.Z.N.-uri**



Evocare din biografia țării
(Ion Marinescu în «Mihai Viteazul»)

Marele vis

O pagină de istorie scrisă cu litere de aur

Serialul «Mușatinilor», realizat de Sorana Coroamă, a inaugurat pe micile ecrane un prestigios ciclu de evocări istorice inspirat din trecutul glorios de luptă pentru neatinare națională și socială a neamului nostru. În 1975, «Marele vis» a continuat acest filon cu puternică rezonanță cultural-educativă. Ambele creații au fost, «pe hirtie», seriale de teatru TV; dar nu o dată s-a demonstrat că acest «teatru TV» are și poate avea mai multe tangențe cu filmul decât cu scena, convențiile celor trei pereți fiind de-a dreptul pulverizate, cadrul de desfășurare a acțiunii dobîndind mai multe culori de viață și, în speță, de istorie. Este și ceea ce a arătat acest serial, dramatizare (=ecranizare) după romanul lui Radu Theodoru, «Vulturul», care a adus în prim-plan personalitatea captivantă a marelui voevod Mihai Viteazul la apogeul vieții și domniei sale, atunci cînd marele vis al unirii tuturor principatelor a devenit realitate în biografia țării și a unuia dintre cei mai de seamă fii ai pămîntului românesc. Cele trei episoade ale serialului — **Istorie, Început de veac, Destinul** — au reținut atenția îndeosebi prin vigoarea verbului patriotic, prin rezonanța contemporană, prin capacitatea autorilor de a sintetiza în dialoguri sau în frecvențele monologuri ale protagonistului, trăsăturile definitorii ale eminenței personalității politice și diplomatice, de tip renașcentist, de la hotăr de veac XVII, care a rămas în istoria poporului nostru cu litere de aur, de foc și de vis. Actorul Ion Marinescu a conferit chipului evocat trîncii de efie, dominînd (așa cum personajul și-a dominat epoca) o amplă, prestigioasă și valoroasă distribuție. Alături de aceștia și de scenaristul Radu Theodoru, au mai colaborat la reușită, Nicolae Motric și Nae Cosmescu, semnatarii regiei artistice și Dinu Săraru, în calitate de realizator.

Frontul fără flancuri

Alte clipe din aceeași primăvară

După un roman de S.K. Tvigun, «Ne vom întoarce», studiourile Mosfilm au adăugat la suita impresionantă a «filmelor de război» această evocare — în trei episoade — a unor dramatice momente din epopeea celei de a doua conflagrații mondiale: «**Frontul fără flancuri**». Prezentat pe micile noastre ecrane în mai 1975, serialul regizorului I. Gostev a însemnat și un omagiu adus celei de a 30-a aniversări a Zilei Victoriei. Cîteva destine umane, puternic marcate de evenimentele celui timp, s-au aflat în centrul evocării cinematografice; în interpretarea unor binecunoscuți actori — ca Viaceslav Tihonov, Oleg Jakov, Galina Polskih — personajele serialului, în peregrinările lor dramatice pe drumurile pustiitoare ale războiului, au purtat cu ele, ca pe un prețios talisman, hotărrea neștrămutată de a învinge, de a-și apăra pînă la ultima fărîmă de energie țara greu încercată. Aparent, serialul acesta a fost mai puțin spectaculos decât alte filme, inspirate din anii războiului, din simplul motiv că acțiunea nu s-a desfășurat în primele linii de luptă, în tranșeele înclăstărilor imediate, ci undeva în spatele frontului, departe de zgomotul asurzitor al obuzelor. Dar poate că tocmai acest război «fără flancuri» a dat o spectaculozitate aparte serialului moscovit.

L-am revăzut, în rol principal, pe Viaceslav Tihonov, cu bucuria dintotdeauna a regisirii acestui mare actor.



Ruinele împuşcă

Nici o luptă
nu e posibilă fără jertfe

Cadrul acţiunii: un oraş peste care au trecut norii negri ai războiului şi aripile negre ale bombardamentelor, un oraş sovietic aflat sub ocupaţie fascistă, în primii ani ai celei de a doua conflagraţii mondiale. Un oraş fără viaţă, un oraş al morţii: Minsk, anul 1941. Şi totuşi... Filmul regizorilor V. Pozdniakov şi A. Kolenda a pătruns în «subteranele» rezistenţei antifasciste, aducând în prim-planul acţiunii lupta eroică, fără răgaz, a partizanilor bieloruşi. Titlul filmului nu cuprinde o metaforă: în Minskul ocupat, al anului 1941, «ruinele împuşcău» în sensul cel mai propriu al formulării. Din orbitele întunecate ale clădirilor cu etaje de moloz, în care viaţa pare a fi doar o amintire, ocupanţii primesc încontinuu sancţiunea meritată, avertismentul unui popor pentru care lupta n-a încetat nici o clipă. Serialul sovietic, cu desfăşurare dinamică şi atractivă, a schiţat veridic chipuri întregi de luptători şi prototipul acestora, un personaj cu nume conspirativ, Jean, a cărui activitate în subteranele rezistenţei a produs permanent panică în rîndul ocupanţilor fascişti. Acte de sabotaj ale maşinii de război hitleriste sau evadări îndelung şi minutios gîndite ale prizonierilor sovietici din lagărele fasciste. Jertfe, multe jertfe. În final, câteva fotografii îngălbenite de vreme au înfăţişat chipul real al celor cărora serialul le-a fost, de fapt, dedicat: un nume conspirativ, o privire, o vîrstă îndoeşte tînăra — o privire îndepărtată dinspre istorie spre istorie.

«Frontul fără flancuri»...
...şi cu fierbinte eroism



Dosarele secrete ale istoriei

Cloşca cu pui
şi alte poveşti adevărate

Ideea unui asemenea serial ar merita, desigur, un «premiu de originalitate». Ea a aparţinut televiziunii franceze, realizatorului Jean Jacques Sirkis, şi a fost pusă în practică prin contribuţia directă a altor cîteva televiziuni ale lumii. Printre care, la un loc de cînte, televiziunea română. Chiar primul episod al acestui serial (care şi-a propus să reconstituie istoria, uneori teribil de zbuciumată, a unor celebre tezaure ale lumii) a fost datorat unei echipe a televiziunii române, dirijată de regizorul Dan Necşulea, şi a fost consacrat unui faimos tezaur românesc, «Tezaurul de la Pietroasa». Am reparcurs, cu acest prilej, istoria plină de neprevăzut şi de întîmplări dramatice a faimoasei comori naţionale, din anii descoperirii ei şi pînă la destinul ei contemporan. Scenariştii Tudor Popescu şi Nicolae Crişan pe baza scrierilor lui Al. Odobescu şi a unei documentaţii prodigioase, au evocat, etapă cu etapă, odiseea minunatelor comori descoperite în miezul secolului trecut în pămînturile aspre ale Pietroaselor (acolo



Satul Pietroasa, mărturia unei
milenerare culturi (Neamţu-Ottonel,
Nicolae Praidă, A. Demetriad,
Lazăr Vrabie, Traian Zecheru)

unde Victor Ilie filma în urmă cu cîteva ani «Comoara din Vadul Vechi») şi au topit în istoria «cloştii cu pui de aur, un alt tezaur, de valoare inestimabilă, acela al permanenţelor spirituale ale poporului nostru. Multe lucruri bune s-ar putea spune şi despre celelalte episoade ale serialului, despre «cele şapte chei ale oraşului Praga», despre exilul palpitant al unor imense cantităţi de aur în anii războiului, despre comori ascunse în adînc de ape sau în îndepărtate cătune africane...



Henric al VIII-lea
«Celor două roze»
(James Maxwell)

În umbra turnului

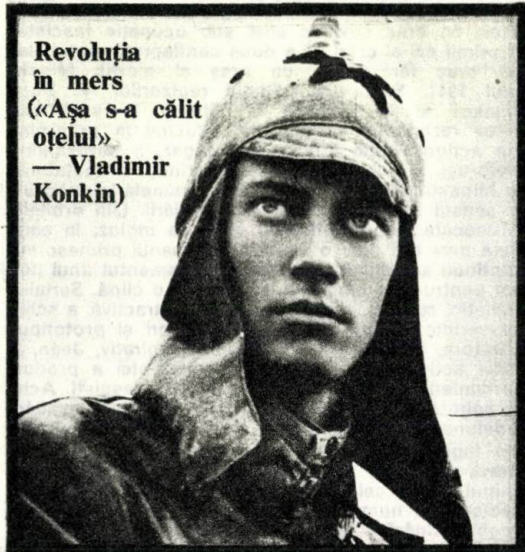
La umbra bardului din Stratford on Avon

Televiziunea britanică și-a făcut o incontestabilă specialitate din evocarea cinematografică a marilor momente din istoria Angliei, în condiții artistice, regizorale și actoricești, desăvârșite. Poate fi uitată, oare, performanța realizată de Glenda Jackson în **Elisabeth R?** De data aceasta, derularea istoriei a mers mai înapoi în timp, spre vremea și ea foarte aspră a războiului celor «două roze», spre anii domniei primului Tudor, Henric al VII-lea, cel care avea să pună capăt singeroasei rivalități dintre Lancaster-i și York-i, în bătălia decisivă de la Bosworth. La «umbra turnului» și a tronului său, se petrec multe întâmplări agitate, căroa istoria le-a păstrat — dacă nu întotdeauna culorile din viață — amintirea deznădămintului, nu o dată tragic. La umbra turnului se uneltesc, se destramă sau se inventează comploturi (în interpretarea ireproșabilă a lui James Maxwell — Henric al VII-lea a fost, așa cum l-a păstrat istoria, sumbru, imprezvizibil, bănuitor și răzbușător, o autoritate în multiple sensuri ale cuvântului), la umbra turnului trebuie să moară nevinovați pentru ca vinovații să nu rămână nepedepsiți, la umbra turnului se reasează, trainic, dinastia regală, după îndelungate lupte. Și tot la umbra turnului — printre numeroasele personaje istorice care alcătuiesc galeria complexă de portrete ale serialului — crește «umbra fiului», încă foarte tânăr Henric al VIII-lea, cel care avea să-și ducă la eșafod două din cele șase soții, și să-și perpetueze fama unuia dintre cei mai cruzi regi englezi; Henric al VII-lea, în serialul televiziunii engleze, îl prefigurează și îl anunță. Au colaborat la realizarea filmului regișori feluriti (printre care Moira Armstrong, Prudence Fitzgerald, etc.), dar nu s-a simțit nici o clipă aceasta în sens negativ. Dimpotrivă. De unde această forță (pentru că este vorba, hotărât lucru, de o forță specială) a televiziunii britanice în realizarea unor filme istorice de asemenea anvergură artistică? Poate și din faptul că la «umbra turnului» se simte, fără a exista vreo implicare, și umbra bardului din Stratford on Avon.

Așa s-a călit oțelul

O conștiință trezită de salvele Aurorei

Revoluția
în mers
(«Așa s-a călit
oțelul»
— Vladimir
Konkin)



Pentru unii, poate pentru o întreagă generație, poate chiar pentru mai multe, «Așa s-a călit oțelul» a fost dintre romanele de căpății ale adolescenței. Pentru oricine — pentru telespectatorii în premieră, de pildă, sau pentru martorii îndepărtați cu câteva decenii ai timpului de-atunci — filmul de acum a constituit o revelatoare deschidere spre o întreagă epocă socială. În «traducere liberă», «Așa s-a călit oțelul» s-ar mai putea numi **Tineretea Revoluției**. Experiența propusă de Nikolai Ostrovski în romanul devenit clasic și preluată acum de filmul unui talentat regizor al studiourilor «Al. Dovjenko», Nikolai Maschenko, nu a fost nicidecum «invenție livrescă» sau «dicțiune scriitoricească»: a fost viață trăită. A fost experiența unui om trezit la viață conștientă o dată cu salvele Aurorei, care a participat cu întreaga lui ființă, uitându-și chiar ființa, la elanul constructor al primelor cincinale sovietice. O perioadă grea și aspră este aceea parcursă de Pavel Korceaghin în anii «călirii oțelului»; un timp de privațiuni și de sacrificii, un timp fără răgazuri, un timp de muncă aprigă, așa, ca orice bătălie, chiar ca aceea sau mai ales ca aceea pe viață și pe moarte. Un timp fierbinte al începuturilor, cu incandescentă de furnale, în care se lega aliajul unei noi conștiințe sociale. Peste toate încercările dure ale vremii, un sentiment: încrederea neclintită în forțele omului, în mintea și brațele care muncesc, creează, construiesc. O apoteoză a vieții. Cu un actor foarte expresiv în rolul principal, Vladimir Konkin, serialul a avut pagini remarcabile de cinematograf modern, deopotrivă regizorale, actoricești și imagistice. Filmul regizorului Nikolai Maschenko, care a revăzut cu ochi de azi cartea de ieri, a constituit un document nu numai despre un timp anume, ci și un document despre temperatura aceluia timp. Documentele ne-au atras întotdeauna.

TV.
Întâlnire
cu prezentul



Idilă
tirzie
(Inna
Makarova)

Calea cea lungă

Viața de toate zilele
în haine de lucru

O «cale lungă», la propriu, adică o cale de uriașe conduite, întinse pe zeci și zeci de kilometri, și o «cale lungă», la figurat, adică o anevoioasă căteodată cale a înțelegerii între oameni, acestea sînt cele două drumuri ale serialului cehoslovac, care s-au întîlnit într-un film de actualitate, despre niște oameni ai prezentului, despre viața și munca lor de fiecare zi. Poate că există o prejudecată, încă, în lumea autorilor de seriale, că actualitatea n-ar constitui un subiect suficient de palpitant (afirmația se sprijină și pe faptul că, în afara filmelor cu șerifi și detectivi, serialul de actualitate este o «pasăre rară» în programul tuturor televiziunilor lumii); dar iată, un film ca acesta, fără cărți de vizită răsunătoare, a demonstrat că pot exista și «seriale în haine de lucru», în care «personajele» din prim-plan sînt niște țevi. Oamenii muncesc de dimineată pînă seara la asamblarea lor, visînd, unii dintre ei, la o cale lungă, de conduite din acestea, din Siberia pînă-n Atlantic... Ca și într-un film românesc al anilor trecuți, «Apoi s-a născut legenda», șantierul itinerant (cu dinamismul său definitoriu) a fost «cadru» doar, mereu altul, în care au evoluat oameni foarte diferiți, cu problemele lor de viață specifice. Prilej pentru realizatori de a vorbi, prin intermediul unor actori care au știut să fie «de-acolo», despre familie și prietenie, despre izbînză și eșecuri, despre întrecerea cu timpul sau cu sine, și despre multe altele, care înseamnă, în cele din urmă, **viața cea de toate zilele**, cu căile ei mai lungi sau mai scurte despre ieri spre mîine...

Inginerul Pronceatov

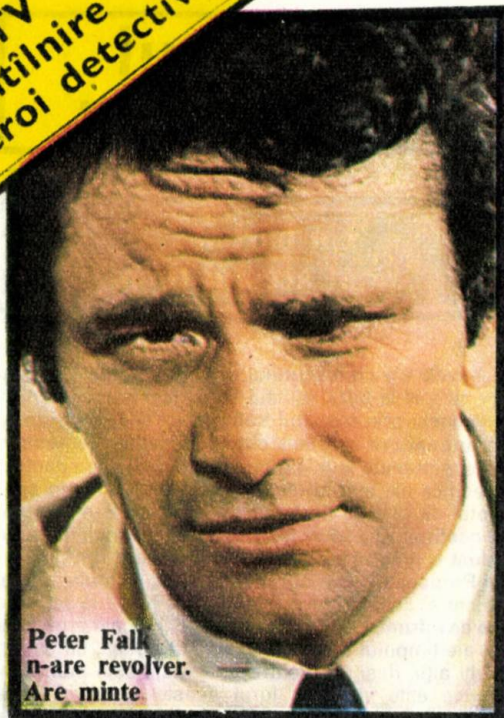
Un bărbat
al acestui timp

Nuvele ale cunoscutului scriitor sovietic Vil Lipatov au stat la baza acestui serial mai puțin obișnuit, îndeosebi prin insolitul subiectului său. «**Inginerul Pronceatov**» a reunit cîteva întîmplări contemporane, petrecute în inima taigalei, departe de sunetele specifice ale marilor așezări contemporane, în zgomotul de fond al fierăstraiei mecanice implantate în nesfîrșitele păduri ale locurilor. «**Liantul**» filmului a fost o biografie contemporană, aceea a inginerului Pronceatov. O biografie, desigur, ca multe altele, de om al acestui timp, pasionat de meseria sa, care are de înfruntat multe și adesea complicate probleme, tot ale timpului său, de muncă și de viață; un om ca mulți alții, desigur, pentru care viața este muncă și munca este viață. În jurul acestei biografii, care devine, într-un fel, una cu biografia taigalei din care personajul își extrage sevele, cu biografia copacilor care înseamnă pentru erou, viață și muncă deopotrivă, în jurul acestui personaj orbitează mulți alții, ale căror profiluri (uneori abia schițate) dialoghează, se întrepătrund, se verifică în acțiune. În regia lui Vladimir Nazarev, cu Igor Vasiliev, Iuri Kaiurov, Tamara Siomina, Inna Makarova, «**Inginerul Pronceatov**» a fost o incursiune de actualitate printre oamenii unei meserii aspre și bărbătești.



O femeie ca multe altele
(Tamara Siomina)

TV
Întâlnire
cu eroi detectivi



Peter Falk
n-are revolver.
Are minte

Columbo

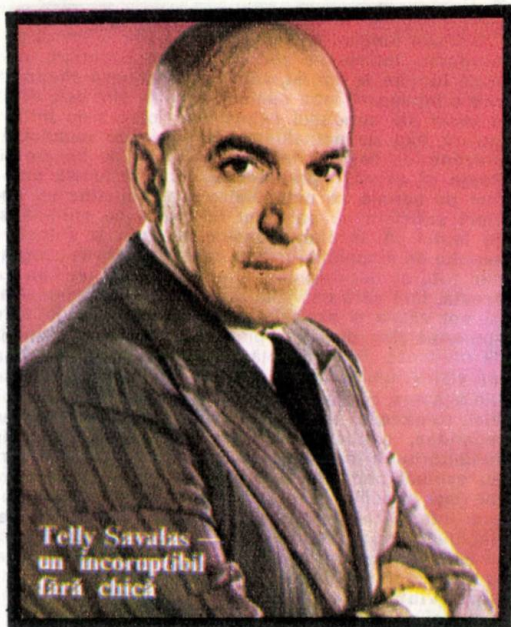
Trenciul acela, ticurile
acelea, aerul acela...

S-a reîntors printre noi, într-o lună de vacanță, Columbo. Nu și-a schimbat nelipsitul său trenci, nici pofta aceea — nebulă, nebulă, nebulă — de a se opri mereu în pragul ușii pentru a mai adresa câte o întrebare, așa ca din întâmplare, interlocutorilor, nu și-a schimbat nici tactica, nici strategia, nici sandviciul, nici aerul acela distrat, menit să inducă mereu în eroare. A revenit doar cu o poftă sporită — nebulă, nebulă, nebulă — de a desface firul (sau șiretul) în patru sau chiar în opt, dacă nu cumva în saizecișipatru, pentru a ajunge la destinația cercetărilor sale sherlock-holmes-columboene. A avut, mereu, mai mult timp la dispoziție pentru a-și exercita vocația, dar s-a pripezit să-l umple... fără prea mari pierderi de timp. S-a reîntors printre noi cu aceeași nevastă grijulie și înțeleaptă pe care n-am izbutit, vai, s-o vedem nici de data aceasta, deși la un moment dat era foarte aproape de noi, chiar după colț, ba chiar după ușa deschisă, dar tocmai când inevitabilul devenise de-a dreptul inevitabil, șocul a fost (cum se-ntîmplă și-n viață), cu eleganță și dezinvoltură, evitat. A reapărut și a redisparut, așadar, Columbo, anti-eroul serialelor noastre de simbătă seara, cel pentru care enigmaticele au fost întotdeauna palpitate jocuri de cuburi, cel care s-a străduit întotdeauna să treacă cit mai neobservat cu puțință printre întâmplări și oameni, ca nu cumva să deranjeze... A reapărut și a redisparut Columbo, fără să deranjeze...

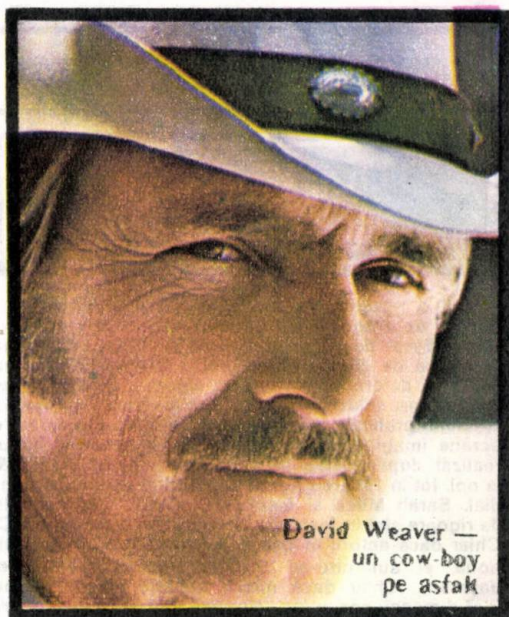
Kojak

Un demon
al dreptății

Cînd a apărut pentru prima oară pe micile noastre ecrane, Kojak mai avea un adversar de temut, pe lângă traficanții și spărgătorii și borfașii și marii afaceriști cu care s-a bătut de atunci încolo, în fiecare simbătă seara, pentru a face dreptate. Să-i zicem acestui «adversar»: prototipul eroului de serial. Kojak n-avea nici frumusețea sugubeată a lui Simon Templar, nici aerul magnific al lui McCloud, nu părea nici tocmai incoruptibil ca «incoruptibilii» și îi lipsea subtilitatea de spirit a domnului Steed. N-avea nici măcar ticurile și trenciul lui Columbo, ca să ne poată conduce gîndul spre un anti-erou. De acest adversar a scăpat, însă, printre primii; traficanții, spărgătorii, borfașii, marii afaceriști din jurul lui au rămas, chiar dacă în fiecare simbătă dispărea cîte unul, «prototipul clasic» al eroului de serial a dispărut, însă, subit, încă de la început. Sînt, la Kojak, și niște «kojak»-uri exterioare, pe bază de «baby», de tutun sau de calviție, dar ce s-ar face eroii de serial, față în față cu traficanții de droguri (sau de timbre), fără niște ticuri infailibile? Nu s-au îndepărtat prea tare episoadele serialului între ele, l-au păstrat adică, pe Kojak, într-un cerc destul de restrîns de acțiuni și preferințe (poate și pentru că regizorii serialului sînt, totuși, confundabili între ei), dar există un ce apartine acestor întâmplări de simbătă seara care l-au ajutat, desigur, pe erou, să devină, la rîndu-i, prototip. Cu «mojo» sau fără, cu «frate și soră» sau fără, și neapărat cu Stavros și ceilalți prin preajmă, Kojak (alias Telly Savalas) a fost și rămîne pentru noi nu numai un «demon al dreptății» ci și un om... Uneori dur, mereu în acțiune, personajul are un fond neostenit de umanitate. Undeva, pe aci, se simte și «mîna» scenaristului Abby Mann...



Telly Savalas —
un incoruptibil
fără chică



David Weaver —
un cow-boy
pe asfalt

Un șerif la New York

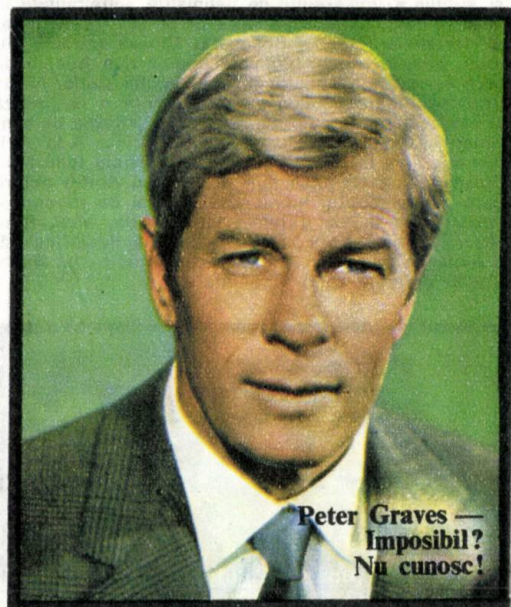
Cow-boy-ul
de la 9 seara

În serie nouă, McCloud a rămas același «șerif prin vocație», transplănat dintr-o lume de western într-o metropolă super-modernă, purtând cu sine ingenuitatea și liniștea începuturilor de lume printră realitățile zgometoase și ultra-rapide. «Duelurile» sale pe autostradă (pentru Dennis Weaver, alias Mc. Cloud, duelul pe autostradă a devenit o specialitate, chiar atunci când a schimbat volanul unei mașini cu dirlogii și șeaua unui patruped cabalin) au convins și la această a «doua înfățișare», în care șeriful adoptat (nu fără oarecari ezitări) de new-york-ezi a fost la fel de simpatic, dezinvolt și abil ca prima oară, ba chiar mai simpatic, mai dezinvolt și mai abil, dat fiind și faptul că a avut «loc» pentru mai multe și mai variate escapade justițiare, și mai mult spațiu «de întors». Cu zîmbetul său mestecat ca un trabuc în colțul gurii, McCloud a dat alte câteva probe de ingeniozitate în dezlegarea unor enigme cu cai sara-zini sau lovituri îndrăznețe, petrecute la umbră de palmieri sau la peste o sută de grade Fahrenheit (vail), pe mal de ocean sau în agitația febrilă a marii metropole. Și ne-a părăsit încă o dată, cu zîmbetul pe buze, pregătit de alte isprăvi. Severul său șef, Clifford, a fost parcă mai caraghios ca oricînd în «noua serie», dar sîntem dispuși să iertăm orice. Reîntîlnirile cu eroii serialelor de sîmbătă, vezi și minunata reîntîlnire cu Mannix și Peggy, sînt totdeauna binevenite, chiar dacă la primele lor apariții personajele au fost primite cu un semn sau mai multe de neîncredere.

Misiune imposibilă

Creierul, un fost fachir
și ceilalți

El, «creierul» misiunilor imposibile, intră într-un gang pustiu, privește la dreapta, privește la stînga, și introduce o monedă într-un automat misterios; în «cădere liberă» (acesta este și titlul episodului) apare o bomboană în staniol. Desface învelitoarea și ascultă: «În ranch-ul portocaliu din apropierea strîndului central, mister Q, cu ajutorul a doi membri dintr-o echipă necunoscută de bowling, deghizați în scafandri, face experiențe cu un metal supraelastic portocaliu și ușor ca fulgul, din esențe de brad, care ar putea revoluționa știința și arta jocului cu bila. De peste ocean a sosit la ora 23 și 12, mister Q 2, unul dintre cei 50.000 de cetățeni din țara lui care își sacrifică viața pe altarul tutunului, cu scopul ascuns de a pune mina pe rezultatele cercetărilor în folosul traficantilor de pipe din districtul Bryghsth. Misiunea voastră constă în: a) extragerea din rețeta pastei portocalii a ingredientilor suspecti și nespecifici; b) neutralizarea celor doi domni Q. Timp de acțiune: 59 de minute și 59 de secunde. Orice ți s-ar întîmpla, nu ești autorizat să destăinuie nimănui cine ți-a încredințat această misiune de supraspionaj industrial. Distruge înregistrarea...» Creierul înghite instantaneu bomboana, urcă cu liftul la etajul 49, scoate dintr-un sertar niște fotografii (pe care nu le mai înghite) și își alcătuiește rapid «echipa»: o fostă infirmieră blondă, un fost fachir, un fost silvicultor (actualmente silvicultor atomist particular) și un fost scafandru (actualmente pescar amator). Și misiunea imposibilă începe...



Peter Graves —
Imposibil?
Nu cunosc!

TV
întîlnire
cu literatura



Fiecare pagină e o bucată de lavă...
(«Concert din...»)

Concert din muzică de Bach

O galerie de portrete
pe muzică de Bach

Romanul Hortensiei Papadat-Bengescu «**Concert din muzică de Bach**» a devenit film înaintea celorlalte cărți ale prozatoarei — înainte de «**Fecioarele despletite**» și înainte de «**Drumul ascuns**» — înainte chiar ca cineva să se fi gîndit să-l transforme în film. Inițial, n-a fost vorba decît despre niște capitole ilustrative ale tele-«bibliotecii pentru toți». În final, după ce aceste «ilustrații» au fost gata, «**Concert din muzică de Bach**» s-a dovedit film: un serial cinematografic dintre cele mai interesante ale anului 1975. Dinu Tănase, de data aceasta scenarist și regizor, a întîrziat asupra romanului cu o înțelegere complexă și subtilă a universului de neliniștită sensibilitate în care se desfășoară întîmplările de pe «ecranul» literar al Hortensiei Papadat-Bengescu. Cineva spunea, frumos, despre roman: «fiecare pagină e o bucată de lavă în care s-a solidificat, după multă trudă, forma unui sentiment». Această performanță o realizează și filmul: întîmplările dobîndesc parcă «formă de sentiment». Irina Petrescu, Carmen Strujac, Ada Azimioară, Fory Etterle, Radu Ionescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Dana Comnea sînt doar cîțiva dintre actorii care au dat contur memorabil galeriei de personaje care închid în ele o lume: Elena, Ada, Mini, Rim, Maxențiu, Lică, Nory... O lume «de ieri», dezarticulată, o lume de panopticum, peste care muzica lui Bach, gravă, plutește ca o amenințare...



...Fiecare imagine ia forma unui sentiment («...muzică de Bach»)

Jane Eyre

Un love-story
din secolul trecut

Încă o poveste de dragoste din tezaurul marilor povești de dragoste ale omenirii a devenit serial TV: **Jane Eyre** de Charlotte Brontë. Îndeosebi două «termene de comparație», foarte la îndemînă, ne-au ajutat să determinăm valoarea sigură a acestui serial produs de televiziunea britanică. Unul, «proiecția cinematografică» a romanului pe propriile noastre ecrane imaginative... Al doilea (mai concret), filmul realizat după același roman, prezentat în premieră, la noi, tot în 1975, cu doi mari actori ai ecranului mondial: Sarah Miles și George C. Scott. Comparațiile de rigoare sînt în favoarea serialului realizat de B.B.C. Chiar dacă actorii în cauză nu sînt atît de cunoscuți nouă, ei numindu-se Sorcha Cusack și Michael Jayston... Chiar dacă micile noastre ecrane nu au încă dimensiunea color... Serialul regizat de Joan Craft a avut cîteva calități de bază afirmate în primul rînd prin modul de exprimare a personajului titular: viguros, direct, curajos, străin de stilul prea gingaș, siropos, îndepărtat de clocotul trăirii care conduce brutal spre melodramă filmul de referință. Ceea ce nu înseamnă nicidecum că am avut de-a face cu o **Jane Eyre** băiețoasă și monocordă; dimpotrivă, s-au întîlnit în acest personaj (de excepție pentru timpul său) pasiunea și gingășia feminină, sentimentele puternice cu luciditatea, aerul de confesiune conferind evocării cinematografice un ton foarte personal, venit dinlăuntrul întîmplărilor filmului, învăluite în abur romantic. **Jane Eyre**, un serial care a izbutit să transpună povestea celor doi îndrăgostiți din Thornfield dintr-un decor cu romantizată și extravagante gotice, într-un decor omenesc pur și simplu, prin evitarea oricăror supra-solicitări livrești. Simplu și direct, ca una din ultimele fraze ale romanului, căruia serialul i-a găsit, perfect, echivalența: «Cîțitorule, m-am căsătorit cu dînsul. Cununia noastră a fost simplă; n-am fost decît el, eu, preotul și diaconul. Cînd ne-am întors de la biserică, eu am intrat în bucătărie, unde Mary pregătea masa, în vreme ce John curăța cuțitele...»

Pollyanna

Ghid pentru
gînduri bune

Poate că ați plîns la «**Pollyanna**», cînd scena aceea cu iz de «două orfeline» era cîlt pe-aici să întunece seninul... Poate că ați suris la «**Pollyanna**» dezarmați de atîta candoare, și de atîta cer, și de atîta zîmbet... Sigur, însă, gîndul bun al fetei care n-a știut niciodată ce-i urîtul, nu pentru că s-a făcut că nu-l vede, și nu pentru că relele din jur n-ar fi fost, gîndul bun al fetei care vedea prin oameni, prin lucruri, prin gînduri doar frumosul, stăruie dincolo de lacrima aceea și surîsul acela de-o clipă. O carte cu pagini multe (cea mai bună, se pare) a unei scriitoare dintr-o familie de scriitori, Eleanor H. Porter, a devenit, pentru patru seri de primăvară, ghidul nostru de «gînd bun» (dacă ne

spunem «bună ziua», și «bun rămas» și «drum bun», chiar de ce să nu ne spunem și «gînd bun»?... Erau acolo, pe micile noastre ecrane, cîțiva actori englezi de mare finețe interpretativă — ea, Pollyanna, Elizabeth Archard, dar și Elaine Strich, Paul Maxwell — și mai erau niște personaje frumoase, niște decoruri frumoase, și niște întîmplări de epocă, mai mult sau mai puțin frumoase, dar dincolo de toți și de toate era gîndul bun al Pollyannei, de la care nu se poate să nu fi învățat cite ceva. Măcar atîta lucru: ca amintindu-ne acum de «Pollyanna» să fim, încă o dată, fericiți...

Emma

Altă mîndrie,
aceleași prejudecăți



O lume
de far-niente
(«Emma»)

Într-un anume fel, această ecranizare după Jane Austen a fost mai sclipitoare decît precedentă, după aceeași autoare, «Mîndrie și prejudecată», chiar dacă romanul de inspirație n-a avut și nu va avea platforma de circulație și de interes a celui-lalt. «Emma» rămîne un studiu de psihologii și de caractere ale unui mediu îngust (nu numai la propriu ci și la figurat), fără prea multe deschideri spre adevăruri cu forță generalizatoare. Și totuși, scrieri au fost și încă multe, în acest serial de șase episoade, care, dacă nu s-ar fi numit «Emma», s-ar fi putut numi foarte bine «Mîndrie și prejudecată», tocmai pentru că aceste două noțiuni conțin principalele «date» ale personajelor aduse în conflict («conflict» este doar un fel de a spune, filmul avînd, de fapt, tente de pastel). Prima scripă a fost Emma însăși, un personaj cu fascinație specială, amestec solubil de inteligență, naivitate, luciditate, ironie, puțin parfum și puțină poezie, ingrediente dintre care n-au lipsit, firește, mîndria și prejudecățile. Și au mai sclipit, apoi, din cînd în cînd, Încrucișările de spade ironice ale personajelor, scînteile de spirit în mica lume de far-niente adusă pe ecran. Și a mai sclipit, apoi, observația psihologică fină, datorată, desigur, și scriitoarei, dar mai ales realizatorilor serialului, care au adăugat acțiunii propriu-zise, comentariul omului contemporan față de prejudecățile și mîndriile de epocă evidențiate în roman. Da, a sclipit secvența aceea memorabilă în care blînda și blondă Harriett s-a hotărît să rupă cu trecutul și, în consecință, să distrugă bucățile de leucoplast și fonat pe care o ținea de luni de zile într-un medalion lîngă inimă, de pe vremea cînd iubitul visurilor ei se tăia ușurel la un deget și din neabăgare de seamă scăpase pe jos o bucăciță de bandaj...

Aventuri în marele Nord

O atmosferă dezghețată
în Nordul înghețat

După Jack London s-au făcut multe filme, și se vor mai face, Alaska, ea însăși, cu sau fără «colți albi», a fost o tentație permanentă, nu numai pentru exploratori ci și pentru literați și cineasți. Au rulat și pe marile noastre ecrane, anul trecut, vreo două astfel de filme cu sau fără Kit. Pe micile ecrane, aventurile în marele nord au aparținut în 1975... cineasților italieni, aceasta nu numai pentru că «febra» literaro-cinematografică a explorării nordului înghețat a devenit, demult, o febră universală, ci și pentru că dintotdeauna extremele s-au întîlnit; temperamentul meridional unde să-și stingă mai bine focul decît în tînutul alb și rece al ghețurilor veșnice? Prin derivă meridională, așadar, Jack London a mai ajuns odată la noi, cu tot arsenalul său clasic: goană după aur, aventurieri, pătimașe îmbogățiri subite, luptă pentru existență... Un timp «al Începuturilor» să-i zicem, deși există, se pare, anumite Începuturi veșnice. «Intermediarul» lui Jack London s-a numit, de data aceasta, Angelo d'Alessandro, un amator, în primul rînd, de spectacol (și regizorul avea, firește, la îndemină, numeroase date de spectacol în proza originală); ceea ce i-am putea reproșa n-ar fi decît faptul că nu numai în primul rînd, ci și în al doilea rînd, și în al treilea, tot numai de spectacol s-a dovedit atras... Cu alte cuvinte, inefabilul de atmosferă, atît de specific romanului lui Jack London, s-a pierdut printre aventurieri desenați în linii groase și printre întîmplări cu sens unic. «Literale» lui Jack London au rămas la locul lor... Dar asta n-a fost niciodată suficient, în cazul niciunei întreprinderi similare...

Dragostea, perseverența, speranțele tînărului Lewisham

Wells și
Soiuz-Apollo

Tînărul Lewisham îi seamănă, desigur, foarte mult autorului său (moral și spiritual), H.G. Wells, care la data scrierii romanului de inspirație al acestui serial — «Dragostea și domnul Lewisham» — avea 34 de ani, divorțase de verișoara Isabel și începuse lunga conviețuire cu Amy Catherine Robbins, dovedise o remarcabilă perseverență pînă la a obține diploma de licențiat al Colegiului Învățătorilor și își puneia spe-

ranțele în secolul viitor, nu numai pentru că celălalt era pe sfârșite... Am fi tentați să spunem că subiectul acestui serial despre tânărul Lewisham îl reprezintă mai puțin pe H.G. Wells, în ce a avut el mai caracteristic (într-adevăr, prea puține asemănări sînt între «Lewisham»... și anticipațiile celebre ale autorului, «Mașina timpului», «Omul invizibil», «Războiul lumilor», ca să ne referim doar la lucrări anterioare...); am greși, firește, enorm, din moment ce personajul central al serialului s-a identificat, uneori pînă la confundare, cu... autorul său. Tocmai această corespondență biografică, uneori subtilă și discretă, le-a reușit foarte bine realizatorilor versiunii cinematografice, regizorului Allun Richards și principalilor interpreți, Bryan Deacon și Carolyn Courage. Și tocmai în aceste trimiteri biografice — din care nu au lipsit deschiderile spre universul fabulos al fanteziei wellsienne — a stat «forța secretă» a acestui serial, care n-a evocat momente oarecare din viața unui student sau a unui profesoraș oarecare, nici momente de dragoste, de perseverență, de speranțe oarecare... Firește, serialul a «stat în picioare» și fără aceste suporturi și trimiteri biografice, mai ales că ficțiunea a «prelucrat» permanent sursele reale sau posibile de inspirație. Dar de ce să nu ne gîndim și la faptul că, în biografia literară a lui Wells, romanul despre Lewisham, ultimul din secolul trecut, a fost urmat de «Primii oameni pe lună», înțlia desprindere a scriitorului de îmbrățișarea gravitației terestre, produsă în primul an al veacului nostru. Oare speranțele tînrului Lewisham nu prefigurau zborul?

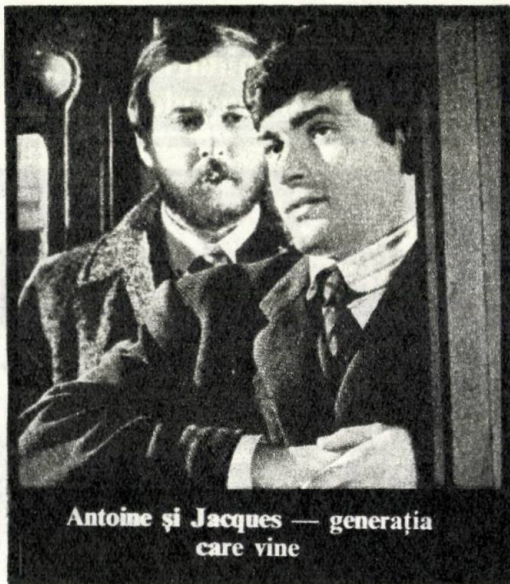
Gropi și coline

Focuri în beznă pe malul Ostravei

Televiziunea cehoslovacă (în cazul de față, studiourile regionale din Ostrava) și-a consolidat tradiția unor seriale cu tușă pregnant realistă. A ajuns la noi, în urmă cu cîțiva ani, un bun film realist-critic, desfășurat în ambianțe rurale, «Vinul roșu», ecranizare a unui cunoscut roman clasic. «Gropi și coline» a adus pe micile ecrane o altă proză de largă circulație, romanul social al Annei Maria Tilschova cu titlu omonim, și, pe parcursul a șase episoade a desenat, de fapt, contururile unei epoci: anii primului război mondial în zona minieră a Ostravei, cu tot ceea ce a însemnat acest timp în istoria modernă a acestei țări. Printre gropile și colinele carbonifere ale Ostravei, lămpile de mineri, mici focuri în beznă, au însemnat tot atîtea lumini de speranță. Anii trezirii conștiinței revoluționare și ai formării proletariatului, anii unor acute drame sociale, anii de descompunere morală a familiei burgheze: acesta a fost «cadrlu» ideatic al întîmplărilor evocate. Personajele (interpretate de actori, la rîndu-le, cu vocații realiste) au adus în «scenă» două lumi, două atitudini ireconciliabile față de istorie. Dramele sentimentale ale serialului au conferit intrigii o culoare suplimentară, și personajelor — cel puțin în intenție — mai multă «dimensiune reală». Doar cîteva pasaje mai trenante ale narațiunii au îngreunat «curgerea» serialului, și mici disonanțe naturaliste l-au scos din matca realismului. Regizorul Alois Müller, altfel, s-a dovedit abil creator de atmosferă și dramele social-umane înfățișate pe ecran au avut solide suporturi psihologice.

Familia Thibault

Biografia deceniului premergător primului război mondial



Antoine și Jacques — generația
care vine

Poate că dintre toate seriarele, dintotdeauna, ale micului ecran, istoria familiei Forsythe a lăsat urmele cele mai durabile în amintirea telespectatorilor, și romanul lui Galsworthy, în tîlmăcirea televiziunii britanice, cu niște actori confundați pînă la ultima fibră cu personajele lor, a rămas un adevărat etalon al tele-romanului feuilleton. «Familia Thibault», serialul televiziunii franceze, realizat de André Michel, cu o pleiadă de actori mai mult sau mai puțin cunoscuți — Françoise Christophe, Pierre Rouleau, Jacques Sereyes — în jurul «decanului» Charles Vanel, obligă, parcă, pînă la un punct, la relația cu «saga» familiei Forsythe. Alt roman-fluviu de largă circulație al literaturii mondiale, al unui alt scriitor de marcă (Roger Martin du Gard primea, în 1937, premiul Nobel pentru literatură, consacrat tocmai acestei lucrări de amplă respirație epică), o altă frescă de epocă (de data aceasta inspirată din «biografia» deceniului premergător primului război mondial), alte destine («In mers» ale unui aproape la fel de marcant arbore genealogic. Pînă la un punct, așadar, filmul acesta cu cîteva întrebări dramatice privind viitorul omenirii, cu cîteva semne ale unei înnoiri sociale într-o societate încorsetată de prejudecăți și eresuri, filmul acesta cu două personaje-cheie, Antoine și, în special Jacques, cel care reprezintă vital generația «care vine», filmul acesta cu atmosferă închisă, de clan, care reprezintă, la rîndu-i, o lume, poate fi asemănat, deci, cu celălalt film-fluviu, care a rămas puternic în memoria spectatorilor. De la un punct, însă, poate și pentru că i-a lipsit acea strălucită școală britanică a serialelor, a fost altceva: un film corect și cumsecade, cu o acțiune corectă și cumsecade, și atît...